

ZUR METHODIK DER AUFFÜHRUNGSANALYSE

Dargestellt an einer Aufführung
von Becketts "Endspiel"
am Residenztheater München

Jürgen W. Kleindiek

1972

ZUR METHODIK DER AUFFÜHRUNGSANALYSE

Dargestellt an einer Aufführung
von Becketts "Endspiel"
am Residenztheater München

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Jürgen W. Kleindiek
aus Mülheim an der Ruhr

1971

Referent: Prof. Dr. Klaus Lazarowicz
Korreferent: Priv.-Doz. Dr. Dietrich Steinbeck
Tag der mündlichen Prüfung: 9. Februar 1972

VORWORT

Bei der Vorbereitung, Konzipierung und Niederschrift dieser Arbeit wurde ich von Lehrern, Kommilitonen und Freunden vielfältig unterstützt. Ihnen allen möchte ich hiermit nochmals herzlich danken, vor allem Professor Klaus Lazarowicz für seine fachliche Beratung und entgegenkommende Haltung bei der Entstehung der Arbeit;

Urs Jenny und Florian Mercker vom Residenztheater München für ihre Gesprächsbereitschaft und die freundliche Bereitstellung von "Endspiel"-Materialien; meinen Freunden Dagmar Lüder, Ruth Kayser, Dorothea Schmidt und Norbert Schöll für vielerlei Anregungen und ihre ständige freundschaftliche Unterstützung.

Allen, denen die in dieser Schrift angestellten Überlegungen Impulse zu geben vermögen, ist die Arbeit gewidmet.

J.K.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	Seite 3
I. ANALYTISCHER TEIL	
A. EINLEITUNG	
1. Zum Verhältnis von historischer und systematischer Theaterforschung	Seite 9
2. Zur bisherigen Praxis der Aufführungsanalyse	Seite 11
3. Zum Anspruch der Arbeit	Seite 13
4. Zur Wahl des Beispiels	Seite 13
B. DIE AUFFÜHRUNG ALS KOMMUNIKATIVER AKT	
1. Die herkömmliche Bedeutung des Begriffes 'Aufführung'	Seite 15
2. Strukturelle Merkmale des theatralen Kunstwerks: Die drei Bühnengestalten	Seite 16
3. Das theatrale Kunstwerk als Prozeß	Seite 17
4. Konsequenzen für die Aufführungsanalyse	Seite 18
C. DIE DOKUMENTATION DER AUFFÜHRUNG	
1. Das Ziel der Dokumentation von Theater	Seite 20
2. Probleme und Verfahren der Dokumentation der realen Bühnengestalt	Seite 21
2.1 Technische Hilfsmittel der Dokumentation	Seite 22
2.2 Die Transkription	Seite 25
2.3 Die Deskription	Seite 29
2.4 Zusammenfassung	Seite 32
3. Probleme und Verfahren der Dokumentation der intendierten und vermeinten Bühnengestalt	Seite 33
3.1 Intention und Rezeption als 'Black-Boxes'	Seite 33
3.2 Mittelbare Zeugnisse für die intendierte Bühnengestalt	Seite 34
3.3 Mittelbare Zeugnisse für die vermeinte Bühnengestalt	Seite 35
4. Zur Notwendigkeit der Entwicklung einer Dokumentationstechnik	Seite 37

D. DIE ANALYSE DER AUFFÜHRUNG

1. Die drei Untersuchungsbereiche der Aufführungsanalyse	Seite 39
2. Die Analyse der realen Bühnengestalt	Seite 40
2.1 Die reale Bühnengestalt als Zeichenfolge	Seite 40
2.2 Probleme und Verfahren der syntaktisch-semantischen Analyse	Seite 41
2.2.1 Die Inhaltsanalyse	Seite 42
2.2.2 Die strukturelle Analyse	Seite 44
2.2.3 Verlaufsanalyse und Struktur-analyse als konkurrierende Verfahren	Seite 49
2.3 Die Verlaufsanalyse	Seite 51
2.3.1 Probleme der Denotation	Seite 51
2.3.2 Verlaufsanalyse "Endspiel"	Seite 54
2.4 Die Strukturanalyse	Seite 85
2.4.1 Probleme der Strukturanalyse	Seite 85
2.4.2 Strukturanalyse "Endspiel"	Seite 88
2.4.2.1 Die 'Spiel'-Struktur	Seite 88
2.4.2.2 Die 'Ende'-Struktur	Seite 94
2.4.2.3 Zu einigen weiteren Strukturen	Seite 99
3. Die Analyse der intendierten Bühnengestalt	Seite 101
3.1 Probleme und Verfahren der Inszenierungsanalyse	Seite 101
3.2 Ansätze zu einer Inszenierungsanalyse von "Endspiel"	Seite 102
4. Die Analyse der vermeinten Bühnengestalt	Seite 110
4.1 Probleme und Verfahren der Rezeptions-analyse	Seite 110
4.2 Ansätze zu einer Rezeptionsanalyse von "Endspiel"	Seite 113

E. ZUM METHODOLOGISCHEN STELLENWERT DER AUFFÜHRUNGSANALYSE	Seite 118
--	-----------

LITERATURVERZEICHNIS	Seite 120
----------------------	-----------

II. DESKRIPTIVER TEIL

Vorbemerkungen	Seite 127
DESKRIPTION "ENDSPIEL" (155 ungezählte Seiten)	Seite 135
LEBENS LAUF	Seite 291

1. Der Charakter des Systems und die Eigenschaften
des Systems

1. Der Charakter des Systems und die Eigenschaften
des Systems

1. Der Charakter des Systems und die Eigenschaften
des Systems

1. Der Charakter des Systems und die Eigenschaften
des Systems

I.

ANALYTISCHER TEIL

1. Der Charakter des Systems und die Eigenschaften
des Systems

1. Der Charakter des Systems und die Eigenschaften
des Systems

1. Der Charakter des Systems und die Eigenschaften
des Systems

1. Der Charakter des Systems und die Eigenschaften
des Systems

A. EINLEITUNG

1. Zum Verhältnis von historischer und systematischer Theaterforschung

Seit ihren Anfängen - so darf wohl behauptet werden - ist Theaterwissenschaft an den Universitäten primär und nahezu ausschließlich als Theatergeschichte betrieben worden. Selbst die Mehrzahl der vereinzelt Versuche, sich dem Phänomen Theater in systematischer Weise zu nähern, tat dies unter historischem Aspekt und gewann ihre Modelle und Kategorien vornehmlich aus dem Verlauf der geschichtlichen Entwicklung. Was sich dann als systematische Theaterwissenschaft präsentierte, war allenfalls systematisierte Theatergeschichte.¹

Der Vorrang der historisch-philologischen vor der theoretisch-systematischen Forschung - erklärbar aus den Bedingungen und Umständen der Entstehung des Faches an den Universitäten - hat dazu geführt, daß die Theaterwissenschaft inzwischen zwar über einen beträchtlichen Schatz an Fakten und Erkenntnissen hinsichtlich der verschiedenartigen Erscheinungsformen ihres 'Gegenstandes' in Vergangenheit und Gegenwart verfügt, hingegen fundamentalen Fragestellungen theoretisch-systematischer Art, die sich aus der eigentümlichen phänotypischen Verfas-

1 "Systematische Theaterwissenschaft ist bisher eigentlich nur als systematische Theatergeschichte betrieben worden." (STEINBECK, Dietrich: 'Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft'. S.23) Charakteristisch dafür sind die Ansätze von Artur KUTSCHER (Grundriß der Theaterwissenschaft. München 1949) und Carl NIESSEN (Handbuch der Theaterwissenschaft. Band I. Emsdetten 1949). - Damit soll nun nicht behauptet werden, daß bislang überhaupt keine Ansätze phänomenologisch-systematischer Art existieren; gemeint ist vielmehr, daß die vorhandenen nur am Rande oder gar nicht rezipiert wurden und sowohl für die wissenschaftstheoretische Grundlagendiskussion wie auch für die konkreten Forschungen folgenlos blieben. Dies gilt etwa für Arbeiten wie die von Max DESSOIR (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906, 1923), dies gilt mehr noch für die vereinzelt facheigenen Ansätze wie z.B. den 'Versuch einer Grundlegung' (Untertitel) von Heinrich SCHNEIDER (Das dramatische Spiel. 2 Bde. Phil.Diss. München 1955). Erst Dietrich STEINBECK hat in seiner "Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft" (Berlin 1970) die verschiedenen systematischen Überlegungen einer kritischen Würdigung unterzogen und sie auf ihre Entwicklungsmöglichkeiten hin überprüft (vgl. vor allem Kapitel III 'Das Theater als Kunstwerk', S. 48-85).

sung und Beschaffenheit von Theater ergeben, noch weitgehend ohne oder nur mit unzureichenden Antworten gegenübersteht. Den vielfältigen Spezialuntersuchungen und Detailanalysen blieben Seinsweise und Struktur des Theaterkunstwerks, sein Ereignischarakter, Realitätsgefüge und andere Spezifika häufig unproblematisch, die daraus resultierende erkenntnistheoretische Problematik wurde - obwohl in programmatischen Schriften und theoretischen Vorüberlegungen stets mehr oder weniger stark betont - in der Praxis nur selten konsequent thematisiert. Kaum einer derjenigen, die daran gingen, die Ganzheit eines vergangenen Theaterereignisses begrifflich oder gar identisch wiederherzustellen, reflektierte zuvor, wie es denn eigentlich um Ganzheit und Identität von Theater und um das Verhältnis von Begriff und Sache bestellt sei; kaum jemals wurden - trotz des Wissens um den 'transitorischen Charakter' des Theaterkunstwerks - die Folgen dieses 'Mangels' an raumzeitlicher Resistenz für die Erkenntnismöglichkeiten und -verfahren der Theaterwissenschaft grundlegend erörtert.²

Entsprechendes gilt für den Bereich der Methodologie. Hier hatte die historische Ausrichtung der Forschung zur Folge, daß sich ihre Verfahrensweisen vornehmlich an den Methoden der Archäologie und der philologischen Denkmälerkritik orientierten, - woraus sich bekanntlich die Rekonstruktionsmethodik entwickelte. Die am Gegenwartstheater gewonnene Erfahrung und Anschauung wurde dabei - obwohl die Kriterien der Sachkenntnis beeinflussend - nur am Rande berücksichtigt, zumindest nicht zum Anlaß für die Ausbildung empirisch-analytischer Verfahrensweisen genommen. Niemand machte konsequent von der Möglichkeit Gebrauch, am greifbaren Beispiel des zur jeweiligen Zeit praktizierten Theaters die Angemessenheit von Begriffsbildung, Betrachtungsweise und Arbeitstechniken experimentell zu erproben und zu überprüfen und sich des Phänomens

2 Eine Ausnahme macht auch hier Dietrich STEINBECK mit seiner Rekonstruktion von Fehlings "Tannhäuser"-Inszenierung (Jürgen Fehlings "Tannhäuser" von 1933. Rekonstruktion seiner Inszenierung an der Staatsoper Berlin. In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 22 (1967), S.17-40) und der Edition von Wagners "Tannhäuser"-Szenarium (Richard Wagners "Tannhäuser"-Szenarium. Das Vorbild der Erstaufführungen mit der Kostümbeschreibung und den Dekorationsskizzen hg.u. eingel. v. Dietrich Steinbeck. Berlin 1968. = Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 64.).

Theater einmal im Laufe seiner raumzeitlichen Entfaltung systematisch-methodisch zu versichern.

Angesichts solcher Versäumnisse und der sich daran anschließenden zahlreichen ungelösten Gegenstands- und Methodenprobleme erscheint das Fazit, das Arno PAUL gezogen hat, nicht verwunderlich: er kommt zu dem Schluß, "etwas, das sich als Wissenschaft vom Theater bezeichnen könnte", sei "nicht vorhanden"³. Klingt solches Resümee auch allzu forsch, so dürfen doch die Ursachen dafür nicht übersehen werden: sie sind vor allem in der Vernachlässigung einer der beiden Hauptaufgaben der Theaterwissenschaft zu suchen, nämlich der, den 'Gegenstand' nicht nur in seinen historischen Ausprägungen zu erforschen, sondern auch "das Phänomen als solches in systematischer Einstellung zu verstehen und zu erklären"⁴.

2. Zur bisherigen Praxis der Aufführungsanalyse

Zu den Folgeerscheinungen jener Vernachlässigung gehört unter anderem auch die Unzulänglichkeit des bislang entwickelten methodischen Instrumentariums für die Aufführungsanalyse. Obwohl in letzter Konsequenz stets mit Aufführungen als ihren 'Werken', als den einzig möglichen Objektivationen von Theater befaßt, mangelt es der Theaterforschung immer noch weitgehend an befriedigenden Verfahrensweisen zu deren möglichst exakter und umfassender Analyse. Was sich bisher unter der Bezeichnung 'Aufführungsanalyse' vorstellte oder sich als solche verstand, erschöpfte sich entweder in reiner Beschreibung des szenischen Geschehens nebst mehr oder minder wertenden Anmerkungen⁵ oder entpuppte sich als impressionisti-

3 PAUL, Arno: 'Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln'. S.65

4 STEINBECK, 'Einleitung', S.21

5 Die Skala reicht hier von Aufführungsdokumentationen wie z.B. den Aufführungsbeschreibungen der Collection "Mises en Scène" (Paris: Editions du Seuil), den Modellbüchern des Berliner Ensembles oder dem 'Regiebuch der Berliner Inszenierung' von Samuel BECKETTS "Das letzte Band" (hg.v. Volker CANARIS. Frankfurt a.M. 1970) über Nacherzählungen und Beschreibungen einzelner Darsteller (z.B. BROWN, John Russell: Shakespeare's Plays in Performance, London 1969; FALKE, Konrad: Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater. Zürich/Leipzig 1911) bis zur reinen Präsentation des Textes mit anschließenden 'Notes sur la mise en scène' (Rutebeuf: Le Miracle de Théophile. Transposition de Gustave COHEN. Paris 1934). Ihnen allen ist

scher Aufführungsbericht nach dem Muster der feuilletonischen Theaterkritik.⁶

Der grundsätzliche Makel dieser 'Analysen' liegt in der mangelhaften Reflexion des prinzipiellen Vorfragenfeldes. Ungefragt und somit ungeklärt blieb beispielsweise, was denn eigentlich unter 'Aufführung' zu verstehen sei, ob und - wenn ja - in welcher Hinsicht qualitative Unterschiede zwischen den Vorgängen auf der Bühne und dem vom Betrachter davon Rezipierten bestehen, oder wie Urteilsbildung über Theater überhaupt zustandekommt und welchen Objektivitätsanspruch solche Analysen besitzen können. Ebenso wenig problematisiert wurden die verwendeten Verfahrensweisen, ihre Angemessenheit an den Gegenstand, ihre Erkenntnismöglichkeiten und ihr Erfassungsfeld. So entstanden fast zwangsläufig Untersuchungen, die das komplexe Ereignis Aufführung nur partiell zu erfassen vermochten oder aber, da sie seine analytisch zu trennenden 'Teile' und deren eigentümliche Verfassung nicht genügend unterschieden, nur zu bedingt gültigen Ergebnissen gelangten.

Daß der Erkenntniswert solcher Analysen und der Grad ihrer Verwendbarkeit für weiterführende Untersuchungen beschränkt ist, liegt auf der Hand. Ebenso fraglos ergibt sich daraus die Notwendigkeit, Möglichkeiten und Wege einer exakteren Aufführungsanalyse zu erkunden. Es gilt, methodische Prämissen zu diskutieren und Forschungstechniken daraufhin zu prüfen, ob sie es ermöglichen, die komplexe Gesamtheit der Aufführung begrifflich zu erfassen und eingehender Analyse zu unterziehen. Denn schließlich könnte die Entwicklung eines solchen analytischen Verfahrens nicht nur dazu dienen, Erkenntnisse über jeweils greifbare Theaterereignisse zu gewinnen, sondern auch brauchbar sein als heuristisches Modell

Fortsetzung von Fußnote 5 auf Seite 11:

gemeinsam, daß deskriptiver und analytischer Teil - sofern letzterer überhaupt vorhanden ist - nicht aufeinander bezogen sind oder gar nicht erst unterschieden werden.

⁶ Beispiele hierfür brauchen wohl nicht eigens angeführt zu werden, sie finden sich auf jeder Feuilleton-Seite und in jeder Theaterzeitschrift.

für die Beschäftigung mit 'verlorenen' Aufführungen, das die 'Lücken der Überlieferung' bewußt macht und den Stellenwert des tradierten Quellenmaterials zu bestimmen hilft.

3. Zum Anspruch der Arbeit

Demgemäß sollen im Rahmen dieser Arbeit Möglichkeiten und Grenzen, erkenntnistheoretische und verfahrenstechnische Probleme einer möglichst exakten Aufführungsanalyse diskutiert werden. Daß dies nur ansatzweise und mit vorläufigem Anspruch geschehen kann, versteht sich bei den zahlreichen noch ungeklärten Fragen systematischer Theaterforschung von selbst. Daher werden in der Folge häufig mehr Probleme aufgeworfen und angesprochen als Lösungsmöglichkeiten angeboten, mehr Forderungen aufgestellt als eingelöst. Auch trägt der dabei notwendige Blick über die Grenzen der Theaterwissenschaft hinüber zu anderen Wissenschaften, d.h. die Einbeziehung von Begriffen, Erkenntnissen und Verfahrensweisen der Kunstwissenschaft, Kommunikationsforschung, Wahrnehmungspsychologie oder Sozialwissenschaften, nicht unbedingt zur Verringerung der offenen Fragen bei, sondern läßt den Problembestand an manchen Stellen sogar noch anwachsen. Dies mußte jedoch in Kauf genommen werden, nicht zuletzt, um die Nützlichkeit und Fruchtbarkeit dieser Disziplinen für die Theaterwissenschaft und die Notwendigkeit interdisziplinärer Forschung aufzuzeigen. So verstehen sich die folgenden Aufführungen mehr als Diskussionsbeitrag zu einem erkenntnistheoretischen und methodischen Problem denn als dessen Lösung.

4. Zur Wahl des Beispiels

Da sich Methoden in der Praxis der konkreten Analyse bewähren müssen, erschien es naheliegend, die grundsätzlichen Überlegungen am Beispiel einer Aufführung zu explizieren und zu überprüfen. Für die Wahl der Aufführung von Samuel BECKETTs "Endspiel" am Residenztheater in München waren zunächst zeitliche und technische Gründe entscheidend: die Vorstellungen fanden gegen Ende der Spielzeit 1970/71 statt, konnten also während der Vorstudien zu dieser Arbeit beobachtet werden; die kleine Anzahl der Personen (vier) und die relativ kurze Spieldauer (unter zwei Stunden) verringern-

ten von vornherein die deskriptionstechnischen Schwierigkeiten. Darüberhinaus versprach von Interesse zu sein, wie der Regisseur Urs JENNY, der sich durch mehrere Schriften bereits als BECKETT-Kenner ausgewiesen hatte⁷, bei seiner Inszenierung mit BECKETTs Text verfahren und wie diese Interpretation eines als 'absurd' bekannten Stückes beim Publikum aufgenommen würde.

Schließlich erschien es auch ratsam, die analytischen Methoden an einer Repertoire-Aufführung zu erproben, um nicht durch die Orientierung am Außergewöhnlichen den Anwendungsbereich schon im voraus einzuengen. Dadurch geriet die Analyse allerdings auch in negativer Hinsicht beispielhaft, denn es ergaben sich - wie später noch näher erläutert werden wird - nicht unerhebliche Schwierigkeiten in der Materialbeschaffung und Sicherung wichtiger Unterlagen, mit denen wohl jede Aufführungsanalyse zu kämpfen haben wird. Auch bei dem Versuch, paradigmatisch zu sein, muß die Analyse daher zum Teil Fragment bleiben und kann nur Hinweise darauf geben, was noch zu tun bleibt.

7 JENNY übersetzte z.B. Hugh KENNERs Studie 'Samuel Beckett' ins Deutsche und veröffentlichte mehrere Aufsätze über das Absurde Theater.

B. DIE AUFFÜHRUNG ALS KOMMUNIKATIVER AKT

1. Die herkömmliche Bedeutung des Begriffes 'Aufführung'

'Aufführung' meint in der theaterwissenschaftlichen Terminologie wie in der Bühnensprache gewöhnlich den Prozeß der zeitlichen und räumlichen Entfaltung des in Proben einstudierten Entwurfschemas eines theatralischen Werkes: in der Aufführung wird das Konzept der Inszenierung zum sinnlich wahrnehmbaren Ereignis. Aufführungsanalyse hätte sich demzufolge vorrangig mit den Vorgängen auf der Bühne zu befassen, hätte sie auf formale Eigenschaften, Bedeutung und Qualität hin zu untersuchen, hätte schließlich nach den Intentionen der Urheber zu fragen, die im Bühnengeschehen ihren Ausdruck finden, nach dem Verhältnis von Plan und Ausführung.

Solche Bestimmung des Begriffes und der Aufgaben der Analyse zielt aber zu kurz und wird dem Ereignis Aufführung nicht in seinem vollen Umfang gerecht. Zwar fast immer mitgedacht, aber doch weitgehend unberücksichtigt bleibt bei dieser Definition nämlich jener Faktor, ohne den es Theater - darin stimmen wohl alle Theoretiker überein - überhaupt nicht geben kann: der Zuschauer. "Theater vollzieht sich am Zuschauer, von dessen Anwesenheit und intentionaler Leistung es abhängig ist."⁸ Da aber Theater sich erst in der Aufführung manifestiert, folgt daraus, daß auch der Zuschauer an dieser Manifestation beteiligt ist, daß er am Entstehen des theatralischen Werkes teil hat, daß sich Aufführung ohne seine Teilnahme nicht ereignen kann. Die Definition muß also dahingehend erweitert werden, daß sie - räumlich ausgedrückt - nicht nur den Bereich 'Bühne' erfaßt, sondern in gleichem Maße auch den Bereich 'Zuschauerraum'.

Mit der Erweiterung ist allerdings noch keine exaktere Bestimmung des Begriffes 'Aufführung' gewonnen; vielmehr bleiben Funktion und Leistung des Zuschauers noch näher zu erläutern. Dies setzt die kurze Betrachtung einiger struktureller Merkmale von Theater voraus.

⁸ STEINBECK, 'Einleitung', S. 1

2. Strukturelle Merkmale des theatralen Kunstwerks: Die drei Bühnengestalten⁹

Jeder theatrale Gestaltungsprozeß beginnt mit der Erarbeitung eines schematischen Entwurfs des Werkes, der im 'Rollenträger', der individuellen Konzeption der Darstellung, bzw. in der 'Inszenierung', dem Plan des gesamten Ablaufs, fixiert wird, wobei die Frage der etwaigen Vorlage (Theaterstück oder fragmentarisches Exposé) in diesem Zusammenhang ohne Belang ist. Das Inszenierungskonzept legt die schauspielerischen Aktionen und sonstigen Bühnenvorgänge fest, die dann während der Aufführung ausgeführt werden und damit das Werk konstituieren sollen; es enthält also den Organisationsplan der ausgewählten theatralen Zeichen, das Schema der 'intendierten Bühnengestalt', in der sich die Intentionen der Urheber des Werkes niederschlagen.

Im Stadium ihrer Entfaltung während der Aufführung wird diese intendierte Bühnengestalt allerdings im strengen Sinne nicht realisiert, sondern allenfalls aktualisiert, 'mit Leben erfüllt'. Es besteht aufgrund verschiedener Imponderabilien und nicht planbarer Unbestimmtheiten - wie etwa 'Tagesform' der Akteure, Grad der Vertrautheit mit dem Inszenierungsplan oder Reaktionen des Publikums - stets ein Unterschied zwischen dem Entwurf des Werkes und dessen tatsächlichem Sichereignen; der Plan wird in jeder Aufführung mehr oder minder modifiziert. Die jeweilige 'reale Bühnengestalt' stellt somit generell eine andere Qualität als die intendierte Bühnengestalt dar: diese bildet zu jener ihr "intentionales Korrelat"¹⁰.

Zwar auf beide bezogen, aber weder mit der intendierten noch mit der realen Bühnengestalt identisch ist schließlich das, was das Publikum als Bühnengestalt vermeint. Sind auch für alle Zuschauer einer Aufführung hinsichtlich des Bühnengeschehens - abgesehen von etwaigen Sichtbeschränkungen, extremen Perspektiven oder ähnlichen Behinderungen - im Grunde

⁹ Die folgenden Aufführungen stützen sich - vor allem in terminologischer Hinsicht - wesentlich auf STEINBECKs 'Einleitung'.

¹⁰ STEINBECK, 'Einleitung', S.146

die gleichen objektiven Voraussetzungen und Bedingungen gegeben, so hängt doch weitgehend von der psychophysischen Verfassung jedes Einzelnen ab, wie und was er davon wahrnimmt und erlebt: Vorbildung, Erwartungshaltung, Grad der Anteilnahme, wachsendes Gefallen oder Mißfallen und eine ganze Reihe anderer Faktoren sind für den jeweiligen Rezeptionsverlauf entscheidend. Jeder Zuschauer schafft sich seine eigene Ansicht von den Ereignissen auf der Bühne; er erstellt aus den gesammelten Wahrnehmungen eine 'vermeinte Bühnengestalt', die "dem 'Plan' und seiner Entfaltung in den Verrichtungen transzendent"¹¹ ist.

Auch wenn sich die einzelnen vermeinten Bühnengestalten mehr oder weniger ähneln und zudem virtuell eine Ähnlichkeit zwischen vermeinter und intendierter Bühnengestalt bestehen kann, eignet ihnen doch wiederum eine besondere Qualität; denn auf die Rezeptionsakte des Publikums wirken stets auch Einflüsse ein, die nicht intendiert, nicht in den Bühnenergebnissen fundiert, sondern außertheatral motiviert sind. Der Zuschauer fügt den Wahrnehmungen der szenischen Aktion auf vielfältige Weise Neues hinzu, er 'ergänzt' die in der realen Bühnengestalt gegebene Ansicht der intendierten durch persönliche Empfindungen und erschafft dadurch eine neue, eben die 'vermeinte' Bühnengestalt.

3. Das theatrale Kunstwerk als Prozeß

Dieser intentional-vermeinende Akt des Zuschauers konstituiert letztlich erst das 'Werk', denn er beantwortet den intentional-schöpferischen Akt der Urheber und stellt dadurch eine kommunikative Verbindung mit ihnen her. "Und dieses Korrespondieren gegengerichteter Bewußtseinsakte läßt Theater sich ereignen."¹² Das eigentliche Werk darf also weder mit einer der drei theoretisch (und analytisch) zu trennenden Bühnengestalten noch mit deren Summe gleichgesetzt werden, intendierte und vermeinte Bühnengestalt bilden vielmehr "jeweils nur das intentionale Korrelat oder Pendant zu ihm"¹³. Es darf auch

11 STEINBECK, 'Einleitung', S.98

12 STEINBECK, a.a.O., S.111

13 STEINBECK, a.a.O., S.131

nicht als 'Gegenstand', sondern muß als Ereignis gefaßt werden: als Vorgang, in dem Intentionen konkretisiert und anhand solcher Konkretionen vermeint werden, mit anderen Worten: als Akt der (ästhetischen) Kommunikation zwischen Urheber bzw. Spieler und Zuschauer.

Mit Hilfe dieses Werk-Begriffes läßt sich nunmehr auch eine neue Definition formulieren: Mit 'Aufführung' ist jener Kommunikationsakt der Kommunikationsform Theater gemeint, in dem ein theatrales Werk sich konstituiert, ist jenes "Spannungsfeld zweier gegengerichteter intentionaler Bewußtseinsakte"¹⁴ gemeint, die ihre reale Grundlage in den Gegebenheiten und Vorgängen des Bühnengeschehens haben. Aufführung ereignet sich demnach nicht v o r Zuschauern¹⁵, sondern m i t Zuschauern; der Begriff umfaßt die gesamte "bilaterale Beziehung zwischen Akteuren und Publikum"¹⁶.

4. Konsequenzen für die Aufführungsanalyse

Eine solche Begriffsbestimmung stellt die Aufführungsanalyse vor eine ganze Reihe erkenntnistheoretischer, methodischer und technischer Probleme. Aus der Tatsache, daß jeder theatrale Kommunikationsakt einmalig, identisch nicht wiederholbar ist, ergibt sich zunächst die Frage, wie dieser Prozeß eventuell konserviert bzw. durch Dokumentation oder Übertragung in Begrifflichkeit möglichst adäquat festgehalten werden kann. Denn im Stadium des Sichereignens entzieht sich Aufführung der Analyse, als vollendeter, abgeschlossener Vorgang stellt sie sich der Untersuchung aber bereits als historisches Ereignis dar, das nur retrospektiv betrachtet und erschlossen werden kann.

Die retrospektive Einstellung birgt zudem die Gefahr in sich, daß die zeitlich-räumliche Entfaltung des Werkes zu einer mit allen Teilen und Phasen stets anwesenden Ganzheit 'zusammengeschaute' wird; Aufführungsanalyse muß also stets die sukzessive Entfaltung, die "fortschreitende Kumulation der Bühnen-

14 STEINBECK, 'Einleitung', S.84

15 Vgl. GRÖNING/KLIESS, 'Friedrichs Theaterlexikon', S.28: Aufführung = "Darbietung eines dramatischen oder musikalischen Werkes vor Zuschauern."

16 PAUL, 'Theaterwissenschaft', S.66

informationen"¹⁷ und deren mögliche Entsprechungen beim Zuschauer zu erkennen trachten, bevor sie Aussagen über die Gesamtstruktur der Aufführung wagen kann. Wie dies in der Rückschau zu leisten ist, macht eine weitere Schwierigkeit aus.

Probleme bringt ferner die Tatsache mit sich, daß der Analysierende häufig auch Teilnehmer der Aufführung, also Mitwirkender an dem zu untersuchenden Prozeß ist. Er unterliegt somit selbst der Analyse, in Frage steht daher, ob (und wie) seine Aussagen überhaupt über den Bereich des Vermeinens hinausgelangen können.

Schließlich stößt auch die Analyse der Intentionen der Urheber wie des Rezeptionsverhaltens der Zuschauer auf erhebliche Schwierigkeiten. Als Bewußtseinsakte empirisch kaum faßbar, können sie allenfalls erschlossen werden, wobei der hypothetische Charakter der gewonnenen Ergebnisse Auswirkungen auf die gesamten Erkenntnismöglichkeiten der Analyse hat.

Ob und inwieweit diese und andere damit zusammenhängende Probleme überhaupt zu lösen sind, soll am Beispiel der einzelnen methodischen Schritte bei dem folgenden Versuch einer Aufführungsanalyse von "Endspiel" diskutiert werden.

17 STEINBECK, 'Einleitung', S.101

C. DIE DOKUMENTATION DER AUFFÜHRUNG

1. Das Ziel der Dokumentation von Theater

Die alte Erkenntnis, daß theatrale Werke nicht für die Ewigkeit geschaffen, sondern nur 'hic et nunc' greifbar sind, hat - auch das eine Folge der historischen Ausrichtung der Theaterwissenschaft - bislang kaum zu ernsthaften Überlegungen geführt, ob, wie und bis zu welchem Grade diese Werke zwecks eingehender Analyse 'dingfest' gemacht werden könnten. Zwar fehlt es nicht an Betrachtungen des Quellenwertes überlieferter Denkmäler und Relikte vergangener Aufführungen¹⁸, wie jedoch der Quellenbestand über das jeweils zeitgenössische Theater für die künftige Forschung quantitativ wie qualitativ zu bereichern sei, blieb dabei außerhalb der Erwägungen. Selbst das Vorhandensein und die Verwendungsmöglichkeiten technischer Hilfsmittel wie - unter anderen - Film, Magnetaufzeichnung oder Tonband vermochte die Forschung nicht zur Beschäftigung mit den Fragen der Dokumentation von Theater zu bewegen. So ist die Erörterung der Möglichkeiten und Grenzen einer umfassenden und adäquaten Sicherung des Forschungs-"objektes" noch immer erst Forderung an die Theaterwissenschaft, allenfalls in Fußnoten und Nebensätzen wird ab und zu auf diese Probleme verwiesen:

Es wäre eine Technik der Dokumentation des Theaterkunstwerks experimentell zu erarbeiten, mit deren Hilfe sich eine möglichst adäquate Anschauung geschichtlich überliefern läßt. Gemeint kann damit natürlich nicht die bloße bibliographische Erfassung von Fakten sein, sondern die Ausnützung aller gegebenen Möglichkeiten, das identische Kunstphänomen dingfest zu machen.¹⁹

Eine solche Forderung muß sich natürlich von vornherein bewußt sein, daß "der theatralische Kommunikationsakt /.../ weder in seiner Produktion, noch Distribution, noch Rezeption

¹⁸ Vgl. etwa den Quellenkatalog 'für eine theaterwissenschaftliche Publikumsforschung' bei Rudolf WEIL (Das Berliner Theaterpublikum unter A.W.Ifflands Direktion (1796 bis 1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft. Berlin 1932. = Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 44).

¹⁹ STEINBECK, 'Einleitung', S.45 (Anm.48)

Über ein bescheidenes Maß hinaus in seinem Sosein reproduzierbar ist"²⁰. Die Reproduktion von Theater, die vollständige und allumfassende Konservierung einer Aufführung, kann daher als Ziel einer Dokumentation auch gar nicht zur Debatte stehen, - wie überhaupt Dokumentation in diesem Zusammenhang nicht 'Erhaltung im angestammten Medium', sondern höchstens "Sammlung, Ordnung und Nutzbarmachung /.../ aller Gegenstände, die zu Studium, Belehrung und Beweisführung dienen"²¹, bedeuten kann. Andererseits sollte aber auch nicht aus der Erkenntnis des 'transitorischen Charakters' voreilig der Schluß gezogen werden, "daß die theatralische Manifestation in ihrer empirischen Existenz der wissenschaftlichen Analyse unzugänglich"²² und der Versuch, Zeugnisse zu schaffen, die Aussagen über das Bezeugte ermöglichen, daher von vornherein zum Scheitern verurteilt ist.

Zur Diskussion steht deshalb im folgenden jenes 'bescheidene Maß', in dem die 'empirische Existenz' von Theater erfaßt werden kann; gefragt ist nach jenem Punkt, bis zu dem Dokumentation geführt werden kann, und - in der Folge - nach der Adäquanz der Dokumente mit dem Dokumentierten sowie nach dem Erkenntniswert solcher Zeugnisse. Das Ziel heißt nicht Rekonstruktion (zwecks Reproduktion), sondern Prüfung von Möglichkeiten, eine materiale Grundlage für Analysen zu schaffen - für eingehendere Analysen, als sie bislang aufgrund der herkömmlichen Quellentradierung möglich sind.

2. Probleme und Verfahren der Dokumentation der realen Bühnengestalt

Der Empirie relativ leicht zugänglich und teilweise objektiv erfaßbar sind zunächst die sinnlich wahrnehmbaren Ereignisse während der Aufführung. Dies gilt in besonderem Maße für die reale Bühnengestalt, d.h. für die Handlungen der Schauspieler und anderen Mitwirkenden, für die zeitliche und räumliche

²⁰ PAUL, 'Theaterwissenschaft', S.74

²¹ dtv-Lexikon. Band 4: Deut-Einq., S.146

²² PAUL, a.a.O., S.74

Aufeinanderfolge der Aktionen, für die Ausstattung des Spielraumes und dessen eventuellen Veränderungen (Umbau, Lichtwechsel etc.), wie auch für die Äußerungen der Zuschauer und andere Geschehnisse während der Aufführung ('Störungen' etc.). Alle diese Vorgänge und Sachverhalte lassen sich prinzipiell empirisch feststellen, beobachten, fixieren, messen.

2.1. Technische Hilfsmittel der Dokumentation

2.1.1. An technischen Hilfsmitteln bieten sich dabei natürlich vor allem der **F i l m** und die **M a g n e t a u f z e i c h n u n g** (Videotaperecording) an; mit ihrer Hilfe kann es gelingen, die visuellen und (im Falle des Tonfilms) auditiven Vorgänge auf der Bühne (und zum Teil auch im Zuschauerraum) in ihrer Abfolge und Gestaltung weitgehend adäquat festhalten.

Zwei Einschränkungen müssen dabei allerdings stets berücksichtigt werden: Zum einen eignet dem Film (wie auch der Magnetaufzeichnung) gegenüber der realen Dreidimensionalität des Theaters nur eine fiktive, die räumliche Dimension (Tiefe) kann allenfalls durch bestimmte Operationen, beispielsweise durch Schnittmontage verschiedener Ansichten desselben Phänomens, zurückgewonnen und imaginiert werden, - wozu aber zwangsläufig die 'normale' Perspektive des Zuschauers verlassen werden muß. Zum anderen ähnelt das Kameraobjektiv in seiner physikalischen Beschaffenheit zwar dem menschlichen Auge, besitzt aber nicht dessen Reaktionsvermögen und vermag daher nicht die gleichen Selektions- und Konzentrationsakte nachzuvollziehen.

Somit steht filmische Dokumentation von Theater immer vor der Grundalternative, entweder den Gesamtverlauf des Bühnengeschehens aus unveränderlicher Perspektive und in starrer Einstellung (z.B. in der Totale) zu verfolgen, oder aber durch Wechsel von Perspektive und Einstellung das Geschehen zu selektieren²³. Beide Verfahrensweisen erreichen je-

²³ Dies gilt natürlich nur für den Fall, daß eine Aufzeichnung hergestellt werden soll, die der Dauer der Aufführung entspricht. Ansonsten sind viele Möglichkeiten der Parallelaufzeichnung in Bezug auf Perspektive und Einstellung gegeben; durch sie wird allerdings im Endeffekt das simultane

doch nur annähernd das Gesamtbild der optischen Eindrücke, die sich einem Zuschauer bieten können: die eine zeigt in jedem Augenblick den gesamten Bereich des Aktionsraumes, wo das Auge sich gewöhnlich nur auf einen Teilbereich konzentriert und diesen intensiver wahrnimmt; die andere verabsolutiert eine Selektionsmöglichkeit, wo mehrere denkbar wären.

Diese theoretische Unterscheidung wird in der Praxis möglicherweise an Gewichtigkeit verlieren. So kann z.B. davon ausgegangen werden, daß sich die Räumlichkeit des Ereignisablaufes aufgrund von Erfahrungen mit Theater und Film relativ leicht 'hinzudenken' bzw. 'hinzusehen' läßt, - zumal wenn eine Perspektive gewählt wurde, die sich nicht an die Symmetrieachsen des Bühnenraumes anlehnt. So darf ferner auch angenommen werden, daß sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer in der Regel auf den Mittelpunkt der jeweiligen Aktion, auf den oder die gerade Sprechenden oder Handelnden konzentriert, so daß es letztlich keine unzulässige Verengung des Bildausschnittes bedeutet, wenn in diesem Fall eine nähere Kameraeinstellung als die Totale gewählt wird.²⁴ Und schließlich steht der Aufwand, der bei der Berücksichtigung der Perspektive jedes einzelnen Zuschauers unvermeidlich wäre, in keinem Verhältnis zu dem dadurch eventuell möglichen Erkenntnisgewinn.²⁵

Dennoch muß bei der Verwendung von filmischen Aufzeichnungen für Analysen stets mitgedacht werden, daß sie nicht die Ansicht von den szenischen Vorgängen wiedergeben, sondern lediglich eine von mehreren möglichen; zu berücksichtigen ist

Fortsetzung der Fußnote 23) von Seite 22:

Geschehen in ein Nacheinander von einzelnen Segmenten zerlegt, die dann doch wieder synoptisch zusammengefaßt werden müssen.

24 Als allgemeine Direktive für filmische Aufzeichnungen von Theater ließe sich daraus ableiten, daß in jedem Moment der gesamte engere Aktionsbereich gezeigt werden muß, wobei der Bildausschnitt so gewählt werden sollte, daß der Ausschnittcharakter dem Betrachter ständig bewußt bleibt.

25 Bei einer "Endspiel"-Aufzeichnung wären beispielsweise höchstens drei Perspektiven zu berücksichtigen gewesen: jeweils eine vom linken und rechten Rand des Parketts, um die Sichtbeschränkung zu verdeutlichen, die durch die Seitenwände der Spielraumbegrenzung verursacht wurden, sowie eine 'Draufsicht' etwa von der

ebenfalls, daß sie die Situation des Zuschauers im Raum (Umgebung, 'Atmosphäre' etc.) meist nicht mitzuliefern vermögen, in gewisser Hinsicht also 'steril' sind.

2.1.2. Auch im akustischen Bereich kann der Einsatz technischer Mittel nur zu einer Annäherung der Dokumente an das Dokumentierte führen. Günstigere Bedingungen bestehen hier allerdings dadurch, daß sich mittels T o n b a n d und anderer Aufzeichnungseinrichtungen Sprechakte der Schauspieler, Äußerungen des Publikums, Musik, Geräusche etc. weitgehend in ihrer identischen Lautgestalt erhalten lassen.²⁶ Diese materiale Grundlage dürfte in den meisten Fällen ausreichend sein, um verlässliche Aussagen über Intensität und Dauer von akustischen Vorgängen sowie über Sprechweise, Stimmqualität, Intonation und andere Eigenschaften von Sprechakten zu gewährleisten.

2.1.3. Bei verbundenem Einsatz solcher technischer Hilfsmittel²⁷ besteht also grundsätzlich die Möglichkeit, die objektiven Prozesse während einer Aufführung soweit festzuhalten, wie es für ihre Analyse erforderlich wäre; das so gewonnene Quellenmaterial dürfte in der Lage sein, eine einigermaßen adäquate Vorstellung vom Ereignisablauf der realen Bühnengestalt zu vermitteln.

Für die Praxis sind solche Verfahren allerdings - vor allem aus ökonomischen und verbreitungstechnischen Gründen - vorerst in der Regel nur beschränkt praktikabel. Denn noch immer ist mit solcher Art von Dokumentation ein erheblicher materieller und finanzieller Aufwand verbunden; darüber hinaus bereiten Vervielfältigung und Verbreitung der Doku-

Fortsetzung der Fußnote 25) von Seite 23:

Balkenmitte, um auch die Signifikanz der Bodengestaltung (Schachbrettmuster) zu erfassen, was vom Parkett aus nicht möglich war.

26 Auch der 'Raumklang' ist potentiell mit Hilfe von stereo- bzw. quadrophonischen Aufnahmegeräten konservierbar und bei Bedarf fast identisch reproduzierbar.

27 Dazu sind noch die Farb-Fotografie, für die das über den Film Gesagte entsprechend gilt, sowie Apparaturen wie Applaus- oder Phonmesser zu rechnen.

mente - Grundvoraussetzung für die Nachprüfbarkeit und Verwendbarkeit der Ergebnisse der Analyse - noch erhebliche Schwierigkeiten.²⁸

Es muß daher auch nach Verfahren gefragt werden, die - bei gleicher oder ähnlicher Qualität - weniger Aufwand erfordern und praktikabler sind.

2.2 Die Transkription

Die Untersuchung zeitlich-räumlicher, optisch und/oder akustisch wahrnehmbarer Vorgänge jeglicher Art hat von jeher zu Versuchen geführt, den flüchtigen 'Gegenstand' durch Übertragung in konsistente Formen zu fassen, - sei es, um ihn für die Nachwelt zu konservieren, sei es, um ihn reproduzierbar oder kommunizierbar zu machen. Dies geschah meistens durch Transkription, d.h. durch die Verwendung von Zeichen (Abbildungen, hieroglyphenartigen Zeichnungen, abstrakten Symbolen), die mehr oder minder eindeutig bestimmten Phänomenen, Eigenschaften oder Sachverhalten zugeordnet wurden. Die intensivsten Anstrengungen, körperliche und räumliche Bewegungsabläufe in Zeichen zu übertragen und so zu sichern, sind dabei auf dem Gebiet des Tanzes zu verzeichnen. Im Laufe von fünf Jahrhunderten entstand eine ganze Anzahl von 'Tanzschriften' zu dem Zweck, "die flüchtigste aller Künste /.../ in leicht schreib- und lesbaren Symbolen festzuhalten, so daß alle wesentlichen Charakteristika des Bewegungsvorganges fixiert und jederzeit klar aus dem Schriftbild reproduzierbar wären".²⁹

2.2.1. Unter diesen Bewegungsschriften hat sich die in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts von Rudolf von LABAN entwickelte und von seinen Mitarbeitern Ann HUTCHINSON und Albrecht KNUST vervollständigte 'Kinetographie Laban' oder 'L a b a n o t a t i o n' als das umfassendste und prä-

²⁸ Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang übrigens auch auf die urheberrechtlichen Gegebenheiten bei der Aufzeichnung von künstlerischen Leistungen auf Bild- und Tonband. (Vgl. SIEGER, Ferdinand: Sind Inszenierungen urheberrechtlich geschützt? In: Die deutsche Bühne, 15.Jg. (1971), H.2, S.5-7)

²⁹ Kurt JOOSS im Vorwort zu KNUST, Albrecht: 'Abriß der Kinetographie Laban'. S,VII

ziseste Notationssystem herausgestellt.^{29a} An der musikalischen Notenschrift orientiert - die 'Kinetogramme' ähneln 'umgekippten' Partituren, jedem Akteur ist eine 'Stimme' zugeordnet -, verwendet die Labanotation verschiedenartige graphische Symbole, durch deren Anordnung in einem Drei-Linien-System, Kombination und Variation "alle grundlegenden Elemente der Bewegung und deren Abwandlungen zu beschreiben" sind:

Im einzelnen zeigt jedes Symbol für die Bewegung an: durch seine Form die Richtung der Bewegung, durch seine Schattierung die Höhe, durch seine Länge die Dauer und, zusammen mit seiner Position innerhalb der drei Linien, den betreffenden Körperteil; zusätzliche Zeichen sind anderen Charakteristika der Bewegung vorbehalten, wie der Dynamik, der Qualität etc.³⁰

Mit Hilfe des kinetographischen Alphabets der Labanotation lassen sich demnach nicht nur Ballett- und Tanzfiguren aufzeichnen, sondern ebenso "sportliche Bewegungen oder Arbeitsweisen am Werkstisch oder Fließband"³¹, ebenso auch die Bewegungen der Schauspieler bis ins Kleinste in symbolischer Form fixieren.

Solche Präzision verhält sich allerdings reziprok zur Praktikabilität des Verfahrens; in erster Linie für die Herstellung von choreographischen 'Partituren' gedacht, erfordert die Transkription von wahrgenommenen, noch dazu relativ spontan und nicht schematisch ablaufenden Bewegungen ein

29a Die etwas weniger komplizierte Benesh Dance Notation - auch 'Choreology' genannt - der Engländer Rudolf und Joan BENESH ist vorrangig auf tänzerische Bewegungen abgestellt; die Tanzschrift des Israeli N.ESHKOL, die 'Eshkol-Methode', hingegen "läßt stilistische wie emotionelle Elemente außer acht" (SORELL, Walter: 'Knaurs Buch vom Tanz'. S.290).

30 HUTCHINSON, Ann: 'Notazione'. Sp.1229: "/.../ a descrivere tutti gli elementi costitutivi e accessori del movimento. In particolare, ciascun simbolo di movimento indica: con la propria forma la direzione del moto, con l'ombreggiatura l'altezza, con la lunghezza la durata e, insieme con la sua posizione nelle tre linee, la parte del corpo interessata; segni aggiuntivi sono riservati ad altre caratteristiche del moto, come la dinamica, la qualità, ecc."

Übersetzung - J.K.

31 KNUST, 'Abriß', S.VII

Maß an Detailbeobachtung, Erinnerungsvermögen und zeitlichem Aufwand, das wohl - selbst bei ermäßigtem Anspruch an die Genauigkeit der Kinetogramme - nur in den seltensten Fällen und nur von gut geschulten Beobachtern zu erbringen ist. Zudem werden die Niederschriften - trotz gegenteiliger Versicherung der Erfinder des Notationssystems - wegen der Fülle der Einzelzeichen, Abwandlungen und Kombinationsregeln auch immer nur für einige wenige Spezialisten lesbar sein, was ebenso wenig zur 'Popularisierung' beiträgt wie die Schwierigkeiten der Verbreitung durch Hektographie oder Druck.

2.2.2. Aus diesem Grunde entwickelte Helmar FRANK für seinen Versuch, informationsästhetische Grunderkenntnisse auf die 'mime pure' anzuwenden, eine "Bewegungsschrift, die keine über das Schreibmaschinenrepertoire hinausgehenden Zeichen benützt"³². Ähnlich der Labanotation basiert sein Notationssystem auf den Kategorien 'Bewegungszentren' (Gelenke), Richtung, Qualität der Bewegung und Dauer, wobei den Bewegungszentren große, den einzelnen Qualitäten und Quantitäten der Bewegung kleine Buchstaben bzw. Zahlen zugeordnet sind, weitere typographische Zeichen dienen der Kennzeichnung von "Berührungen des Mimen mit der Außenwelt"³³.

Gegenstand und Anlaß der Entwicklung dieser Bewegungsschrift - Beispiele der von Etienne DECROUX begründeten 'mime pure', die "aus der endlichen aber doch sehr großen Fülle möglicher Körperhaltungen nur ein stark reduziertes Repertoire herausgreift"³⁴ - stellen allerdings durch Kürze und Einfachheit der Bewegungsabläufe sowie durch rudimentäre Gestik und Mimik keine allzu großen Anforderungen an Variabilität und Differenziertheit der Symbole. Die Ausbaufähigkeit dieser Transkriptionsweise für komplexere Vorgänge müßte sich erst noch erweisen, und es erscheint dabei fraglich, ob dann die informationspsychologisch berechnete "Lernzeit von rund 16 Stunden oder weniger"³⁵ noch ausreicht.

32 FRANK, Helmar: 'Informationsästhetik'. S.69

33 FRANK, a.a.O., S.73

34 FRANK, a.a.O., S. 69

35 FRANK, a.a.O., S.74

2.2.3. Wie den beiden hier - als die Spannweite verdeutlichende Beispiele - angeführten Transkriptionssystemen von Bewegungen ist im übrigen auch allen anderen eigentümlich, daß sie - bedingt durch ihren Anwendungsbereich, den Tanz - die Gesichtsmimik weitgehend aussparen. Um diesbezüglich Aufzeichnungsverfahren zu finden, bedarf es schon eines Rückgriffes auf Zeichenschriften anderer Wissenschaften, wie z.B. der experimentellen Wahrnehmungspsychologie oder der empirischen Verhaltensforschung. Vor allem der in der amerikanischen Sozial- und Verhaltenswissenschaft bedeutende Forschungsbereich der 'non-verbal communication' hat eine Reihe von Transkriptionstechniken hervorgebracht, die unter anderem auch den Gesichtsausdruck in Symbolen festzuhalten vermögen.³⁶ Erwähnt sei hier nur das relativ einfache, aber umfassende Verfahren von A. KENDON, bei dem mit ungefähr zwanzig Symbolen die einzelnen Stellungen von Kopf, Augen, Brauen und Lippen bezeichnet und dem jeweils Gesprochenen zugeordnet werden.³⁷

2.2.4. Diese Beispiele verdeutlichen bereits die bestehenden Möglichkeiten und entwickelten Techniken, visuelle Vorgänge und Gegebenheiten in eine Symbolschrift zu übertragen und damit in einem anderen Medium zu erhalten. Dasgleiche gilt auch für den akustischen Bereich, ohne in diesem Zusammenhang näher darauf einzugehen, sei hier nur auf die verschiedenen Möglichkeiten der Transkription in phonetische Alphabete, der Anfertigung von "speech patterns"³⁸ und Phono- oder Sonagrammen, die auch die individuellen Eigenschaften der Stimme erfassen³⁹, sowie auf die Übertragung von Publikumsreaktionen in Dezibel- oder Phonwertskalen mittels Applaudimeter oder Phonometer⁴⁰ verwiesen.

36 Vgl. den Forschungsbericht von Klaus R. SCHERER ('Non-verbale Kommunikation')

37 KENDON, A.: Some functions of gaze-direction in social interaction. In: Acta psychologica, 26.Jg. (1967), p.22-63, zitiert bei SCHERER, a.a.O., S.88 u. 105.

38 Vgl. z.B. NELMS, Henning: 'Play Production', p.119-121

39 Vgl. SCHERER, 'Non-verbale Kommunikation', S.97-101, CHERRY, Colin: 'Kommunikationsforschung', S.170-215

40 Vgl. z.B. RAVAR/ANRIEU: 'Le spectateur au théâtre'.

Je umfassender und differenzierter alle diese Transkriptionssysteme aber angelegt sind, desto schwieriger verwendbar und verwertbar werden sie. Dem Vorteil der Genauigkeit stehen die Nachteile der Kompliziertheit und der dadurch bedingten geringen Einsatzmöglichkeit gegenüber, ganz abgesehen von der Schwierigkeit der Verbreitung der Ergebnisse. Das läßt bereits fraglich erscheinen, ob und inwieweit die Verwendung von Transkriptionsverfahren im Rahmen der Aufführungsdokumentation sinnvoll und nützlich sein kann.

Überdies bleibt zu bedenken, auf welcher Grundlage die Übertragung vorgenommen werden: Basieren sie nämlich z.B. auf Filmaufzeichnungen, so liegt die Gefahr nahe, daß durch Bild-für-Bild-Kodierung der Ablauf des Geschehens atomisiert wird, d.h. in Phasen zerlegt wird, die zwar real stattgefunden haben, aber nie als solche isoliert wahrgenommen, sondern immer zu molekularen Gebilden 'zusammengeschaut' worden sind⁴¹, das jedoch führt - vor allem für den Analytiker, der allein auf die Transkription angewiesen ist - zu qualitativ verschiedenen Voraussetzungen für die Analyse und vermag im Extremfall die Ergebnisse zu verfälschen. Beruhen die Übertragungen aber auf Beobachtung des zu transkribierenden Vorganges, so gelten für sie dieselben Einschränkungen bezüglich der Gültigkeit und Genauigkeit wie für die herkömmlichste und gebräuchlichste aller Transkriptionsweisen: die Deskription.

2.3 Die Deskription

Beschreibung beruht auf Beobachtung, im Falle der Aufführungsdiskription auf teilnehmender Beobachtung. Dies hat - wie bereits angedeutet - stets einen "Rollenkonflikt"⁴² zur Folge; denn als Teilnehmer an der theatralen Kommunikation ist der Beschreibende sowohl aktiv Beteiligter als auch passiver 'externer' Beobachter. Diese 'Ich-Spaltung' beeinträchtigt naturgemäß von vornherein die Zuverlässigkeit der Aufzeichnungen und der darauf aufbauenden Untersuchungsergebnisse.

41 Zum Problem der Gestaltwahrnehmung vgl. z.B. MOLES, Abraham A.: 'Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung', S.85-88

42 ATTESLANDER, Peter: 'Methoden der empirischen Sozialforschung'. S. 126

2.3.1. Eine Verringerung der Fehlerquelle kann demnach nur durch den A b b a u des hohen Partizipationsgrades erreicht werden. Dies geschieht in der Regel durch die Teilnahme an mehreren Aufführungen der gleichen Produktion, in seltenen Fällen auch durch ständige Beobachtung der Proben: die szenischen Vorgänge werden dem Betrachter allmählich soweit bekannt, daß sie keine Überraschung mehr für ihn beinhalten, keinen momentanen Informationswert mehr für ihn besitzen, der vom Wie der Vorgänge ablenken könnte. Erst in diesem Stadium der 'leidenschaftslosen' Betrachtung kann im Grunde systematische Aufzeichnung beginnen.

Somit kommen in der Praxis nur selten Premieren für die Aufführungsdeskription in Betracht. Ob dies allerdings als Nachteil des Deskriptionsverfahrens zu werten ist, darf bezweifelt werden. Denn abgesehen von der Tatsache, daß Premieren häufig nicht eben die 'idealen' Aufführungen (genauer: die größte Annäherung der realen an die intendierte Bühnengestalt) darstellen, lassen sich gerade durch die Beobachtung einer Folge von Aufführungen unter anderem der Grad der "Automatisierung" bzw. der "Stabilität"⁴³ der Bühnenvorgänge feststellen, die Abweichungen und deren mögliche Ursachen abschätzen und der Prozeß der "Hysteresis"⁴⁴ verfolgen, - Feststellungen, die häufig wichtige Rückschlüsse auf die intendierte Bühnengestalt ermöglichen. Ein so gewonnener, mehr oder minder umfangreicher Apparat von Varianten muß allerdings von der eigentlichen Deskription streng geschieden werden: Ziel der Beschreibung ist ja nicht die Konstruktion einer 'Durchschnitts-' oder gar 'idealen' Aufführung, die beide nur Fiktion oder Abstraktion sein kön-

43 BALCERZAN/OSINSKI: 'Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie'. S.85

44 "Unter der Hysteresis versteht man eine Erscheinung, die darauf beruht, daß der Zustand des Systems von seinem bisherigen Verlauf (seiner 'Geschichte') abhängt."
(BALCERZAN/OSINSKI, a.a.O., S.71)

nen, sondern die Erfassung eines Exemplars aus einer Reihe von Aufführungen, die zwar gewöhnlich einander stark ähneln, aber kein objektives 'tertium comparationis' besitzen, das als Maßstab und Gradmesser für die Ähnlichkeit dienen könnte.

Durch die Kontinuität der Beobachtung und die allmähliche Strukturierung des Beobachtungsplanes lassen sich erfahrungsgemäß die schwerstwiegenden 'observer bias' (subjektiv bedingten Fehler), wie z.B. lückenhafte Aufzeichnung, inadäquate Schwerpunktbildung, Überbewertung von Abweichungen etc., auf ein Minimum reduzieren, daß schließlich - vor allem, wenn die Beobachtungen von weiteren Beobachtern ergänzt und kontrolliert, persönliche Wertungen also relativiert werden - nicht mehr signifikant ist. Zwar kann Deskription letzten Endes nie den Bereich des Vermeinens verlassen, bleibt immer mit dem 'Makel' des Subjektiven behaftet, doch liegt die Ursache dafür häufig weniger in der mangelnden Genauigkeit der Beschreibung als in der mangelnden Beschreibungsfähigkeit.

2.3.2. Denn Deskription bedient sich vorwiegend der Sprache, ist damit zwangsläufig auf Begriffe angewiesen, die zum Teil "nicht auf objektiv gegebene Sachen und Sachverhalte, sondern auf Begriffe von den Sachen und Sachverhalten"⁴⁵ verweisen. Vor allem die theaterwissenschaftliche Terminologie, in der kunst- und literaturwissenschaftliche, poetische und musikalische, bühnentechnische und allgemein-sprachliche Termini und Ausdrücke amalgamiert sind, besitzt einen hohen Grad an Vermengung von Real- und Begriffswörtern. Sie bezeichnet die Abbildungen der Wirklichkeit mit denselben Begriffen wie die Wirklichkeit selbst, ohne daß in die Bezeichnung mit eingeht, was beide unterscheidet.⁴⁶ In der Folge finden bei der Deskription häufig Wechsel zwischen den sprachlichen Ebenen statt:

⁴⁵ STEINBECK, 'Einleitung', S.86

⁴⁶ Gemeint ist hier vor allen Dingen die Gestaltetheit der quasi-natürlichen Vorgänge auf der Bühne, der "als-ob"-Charakter der Darstellung, dem keine "als-ob"-Begriffe zugeordnet sind. Vgl. auch Jan KOTT: "Das was geschieht, ist nicht 'Wirklichkeit', da es die Wirklichkeit des Theaters ist." ('In welchen Zeichen spricht das Theater?'. S.2)

gelingt es z.B. meistens noch, einfache Vorgänge und Bewegungen, räumliche Gegebenheiten, Lichtverhältnisse etc. eindeutig zu bezeichnen, so muß die Beschreibung von schauspielerischen Aktionen nicht selten zu Analogien und Metaphern, zu Ausdrücken einer übergeordneten Metasprache Zuflucht nehmen.⁴⁷

Dieser Bezeichnungsproblematik muß sich Aufführungsdeskription ständig bewußt sein; sie hat stets zu prüfen, inwieweit ihre Begriffsbildung dem Objekt angemessen ist. In der Praxis werden somit oft Umschreibungen erforderlich, wenn es an präzisen oder eindeutigen Termini mangelt; in manchen Fällen - so wäre jedenfalls denkbar - kann Bezeichnung überhaupt nicht mehr sprachlich geleistet werden, wenn komplexe Vorgänge zu beschreiben sind. In eben solchen Situationen werden Transkriptionsverfahren relevant; mit ihrer Hilfe lassen sich die betreffenden Tatbestände und Sachverhalte häufig kürzer und genauer bezeichnen. Ihr partieller Einsatz vermag den Dokumentationswert der Deskription zu erhöhen, ohne daß die aufgezählten Einschränkungen gewichtig werden.

2.4 Zusammenfassung

Trotz der nicht auszuräumenden subjektiven Merkmale bietet sich die zu größtmöglicher Anschaulichkeit und Prägnanz geführte, durch punktuell eingesetzte Symbolschriften, graphische Darstellungen und ähnliche Hilfsmittel unterstützte Aufführungsdeskription (jedenfalls vorläufig) immer noch als praktikabelstes Dokumentationsverfahren an. Sie erreicht zwar damit nicht die Verbindlichkeit der (Farb- und Ton-) Filmaufzeichnung, vermag diesen Mangel aber dadurch zu kompensieren, daß sie dem Rezeptionsprozeß adäquater ist und die Struktur des Vermeinens mit berücksichtigt. Auch mit einem (möglichen) umfassenden Transkriptionssystem kann sie in Bezug auf Präzision nicht konkurrieren, gleicht dies jedoch

47 Eine solche Überschreitung beinhaltet z.B. eine Beschreibung wie "X geht unruhig hin und her": der Tätigkeitsbeschreibung wird gleichzeitig eine Deutung untergeschoben, der Bezeichnungsbegriff mit dem Bedeutungsbegriff auf die gleiche Stufe gestellt.

durch bessere Kommunizierbarkeit aus. Im Übrigen darf der von der Deskription zu erreichende Grad an Genauigkeit und Adäquanz an das zu Beschreibende solange als ausreichend erachtet werden, als nicht eine empirisch gewonnene Fehlertheorie gewichtige Auswirkungen auf Erkenntnismöglichkeiten und Validität der darauf basierenden Analyse und Ergebnisse nachweist.

3. Probleme und Verfahren der Dokumentation der intendierten und vermeinten Bühnengestalt

Intendierte und vermeinte Bühnengestalt, Intentionen und Rezeptionsweisen entziehen sich als gedankliche Vorgänge und Vorstellungen, als Gefühls- und Erlebnisakte der unmittelbaren Wahrnehmung und damit der empirischen Erforschung, festgestellt werden können allenfalls Ursachen und Auswirkungen, Anstöße und Folgen dieser 'intrapersonalen Kommunikation'. Dokumentation vermag daher im besten Fall nur mittelbare Zeugnisse zu sichern, von denen dann hypothetisch zurückgeschlossen werden muß.

3.1 Intention und Rezeption als 'Black-Boxes'

Vom methodischen Standpunkt aus sind die jeweiligen Bewußtseinsakte der Urheber und Zuschauer daher - in Anlehnung an ein Modell der methodologischen Kybernetik⁴⁸ - als 'Black-Boxes' zu betrachten. 'Black-Box' ist der Ausdruck für ein System, das im Dunkeln liegt, d.h. "dessen Struktur entweder nicht bzw. nur zum Teil bekannt ist" oder "aus irgendwelchen Gründen nicht unmittelbar (durch 'Öffnen' der Black-Box) untersucht werden kann", dessen Verhalten hingegen, d.h. "Inputs und Outputs des Systems und Relationen zwischen diesen", feststellbar ist.⁴⁹

48 Die 'Black-Box'-Methode ist zwar nicht originär kybernetisch, sondern wird im Prinzip von den meisten Wissenschaften bereits seit langem als Erkenntnisverfahren bei unbekannten, nicht empirisch erfaßbaren Objekten verwendet; die methodische Kybernetik hat diese Methode aber als Simulationsverfahren systematisch ausgebaut und auch in terminologischer Hinsicht präzisiert. (Vgl. LUTZ, Theo: 'Kybernetik, Struktur und Simulation'.)

49 KLAUS, Georg: 'Wörterbuch der Kybernetik'. Bd. 1. S.107

Die Analyse solcher nicht 'einsehbarer' Systeme geht aus von der Beobachtung und Messung der Eingangs- und der Ausgangsgrößen. Durch deren Vergleich werden dann Erkenntnisse über funktionale Zusammenhänge möglich, die schließlich Rückschlüsse auf Aufbau und Arbeitsweise des Systems erlauben:

Auf dieser Grundlage und in der Regel auch unter zusätzlicher Zuhilfenahme früherer, in ähnlichen Zusammenhängen gewonnener wissenschaftlicher Erfahrungen können Hypothesen über die innere Struktur des Black-box aufgestellt werden.⁵⁰

Bei analoger Übertragung dieses Modells auf den Bereich Aufführung läßt sich bereits vorläufig klären, welcher Phänomene sich Aufführungsdokumentation weiterhin versichern muß: es sind die 'Eingangs- und Ausgangsgrößen' für Intention und Rezeption, die Einflüsse, denen Produzenten und Rezipienten in Bezug auf die Aufführung unterliegen, und die Auswirkungen und Folgen der individuellen 'Verarbeitung' dieser Einflüsse. Erst die möglichst umfassende Sicherung dieser Größen läßt valide Folgerungen auf die intendierte wie auf die vermeinte Bühnengestalt zu.

3.2 Mittelbare Zeugnisse für die intendierte Bühnengestalt

Als wesentliche Eingangsgröße für die intendierte Bühnengestalt, deren Ausgangsgröße ihre jeweiligen realen Konkretionen in den verschiedenen Aufführungen darstellen, darf in der Regel zunächst die - in welcher Form auch immer - fixierte Spielvorlage angesehen werden. Ob es sich dabei um 'reinen' Text, also um ein Theaterstück, oder bereits um ein mit Vorstellungen für die szenische Realisation versehenes Regiebuch handelt, macht im Hinblick auf die qualitative Quellenbeschaffenheit letztlich nur einen geringen Unterschied aus: wenn auch ein Regiebuch mehr Aufschlüsse über die Intentionen zu geben vermag, so darf es doch nicht für deren objektiven Niederschlag genommen oder gar mit diesen identifiziert werden. Ebenso wenig ist in ihm meistens die Inszenierung, d.h. der Entwurf der intendierten Bühnengestalt, adäquat fest-

genalten⁵¹, Striche, Bemerkungen, Anweisungen, Skizzen etc. sind mehr Gedächtnisstützen für ein Gebilde, das "zumeist auf das Gedächtnis ihrer Träger angewiesen"⁵² bleibt.

Über den Text-'Input' hinaus sind selbstverständlich noch vielerlei weitere Determinanten zu berücksichtigen, die sich aus der Vielzahl von ökonomischen, sozialen, kulturellen, ästhetischen und organisatorischen Bedingungen allgemeiner und besonderer Art ergeben, denen die Produktion von Theater unterliegt. Ihre möglichen konkreten Formen hier aufzuzählen und daraus Richtlinien für den Umfang des Dokumentationsbereiches abzuleiten, erscheint jedoch wenig sinnvoll; wie eng oder weit der Rahmen jeweils gesteckt werden muß, hängt vom Einzelfall ab.

Zu verweisen bleibt allerdings noch auf Möglichkeiten, den Deckel der Black-Box 'Intentionen' etwas zu lüften. So kann z.B. die Beobachtung des Probenverlaufs und der Kommunikation der am Probenprozeß Beteiligten untereinander Aufschlüsse über Vorstellungen und Absichten Einzelner oder der Produktionsgruppe erbringen. Ebenso sollte - trotz häufig erwiesener Unfruchtbarkeit - die Befragung der Mitwirkenden nicht völlig außer Acht gelassen werden. Interview und Probenprotokoll dürfen allerdings nicht überbewertet werden; sie gehören der gleichen Gruppe der mittelbaren Dokumente an wie Rollen-, Soufflier- und Regiebücher: in ihnen ist die intendierte Bühnengestalt lediglich in Übertragener oder meta-sprachlicher Form anwesend.

3.3 Mittelbare Zeugnisse für die vermeinte Bühnengestalt

Entsprechendes läßt sich für die Dokumentierbarkeit der vermeinten Bühnengestalt feststellen. Gedanken und Erlebnisse

51 Max REINHARDT äußerte z.B. auf dem Vorsatzblatt seines Regiebuches zu Shakespeares "Sturm" (1914/13): "Die Anmerkungen in diesem Buch, wie in allen anderen Regiebüchern, bedeuten keineswegs eine endgültige Festlegung der Darstellung. Sie sind vielmehr ein rasch gezimmertes Gerüst für den Aufbau, das zum großen Teil wieder abgetragen werden muß, um die einfache Kontur, die reine Melodie sichtbar und hörbar zu machen, die nun in der praktischen Bühnenarbeit gewonnen wird". (Zitiert nach PASSOW, Wilfried: 'Reinhardts Regiebuch zu Faust I'. BdI. S.III)

52 STEINBECK, 'Einleitung', S.146

der Zuschauer sind höchstens nachträglich (also in der Rückschau) und dann auch nur mehr oder minder global, zudem in verbalisierter Form zu erfassen, wobei aufgrund der Umsetzung in Sprache die Aussagen "kaum das Vermeinen selbst belegen, sondern Ergebnisse einer Reflexion auf das Vermeinen und das Vermeinte darstellen"⁵³.

Dies gilt in besonderem Maße für Theaterkritiken, die oft als einzige Zeugnisse des Vermeinens überliefert sind. Publizistischer Auftrag und kulturkritische Perspektive der Rezensenten bewirken nicht selten eine Grundeinstellung zum Theater, die sich von der Mehrheit der Zuschauer unterscheidet. Kritiken können daher, selbst bei Divergenzen im Urteil, nicht als prototypisch und nur bedingt als repräsentativ für Rezeptionsweisen des Publikums gelten; in erster Linie stellen sie schriftliche Fixierungen der Reflexion eines einzelnen Teilnehmers über seine Erlebnisse und Gedanken während der Aufführung (und danach) dar.

Aufführungsdokumentation hat sich deshalb auch der Äußerungen anderer Zuschauer zu versichern. In einzelnen Fällen mag die Anzahl der Zuschauerbriefe an das Theater für einen relativ repräsentativen Querschnitt ausreichen; meistens jedoch werden Interviews die einzige Möglichkeit bleiben, über die kollektiven Reaktionen während der Vorstellung hinaus Daten über die individuellen Erlebnisse zu erhalten.⁵⁴ Solche Befragungen hätten dann gleichzeitig auch nach den Rezeptionsvoraussetzungen zu forschen, d.h. nach sozialer Herkunft und Stellung, nach Alter, Vorbildung, Vorauswissen und Theaterverständnis, nach Vorlieben und Abneigungen, kurz: nach all den außertheatralen Gegebenheiten, die in das Vermeinen eingehen, Verlauf und Intensität der Wahrnehmung be-

53 STEINBECK, 'Einleitung', S.157

54 Mit welchen methodischen, technischen und finanziellen Problemen Befragungen solch diffiziler Art verbunden sind, ist bekannt und braucht nicht eigens erörtert zu werden. Die Konsequenzen daraus sollte allerdings nicht der grundsätzliche Verzicht auf Zuschauerbefragung sein, sondern eher das verstärkte Bemühen, die bisherigen Erkenntnisse demoskopischer Forschung für diesen speziellen Bereich nutzbar zu machen.

einflussen und sich schließlich mit dem Gesamtbestand der 'objektiven' Bühneninformationen zur 'subjektiven Information', zur individuellen Ansicht der realen Bühnengestalt vermischen. Erst die Feststellung und Dokumentation auch solcher Eingangsgrößen macht Vergleiche mit den erfragten Meinungen und Urteilen und damit Hypothesenbildung über Art und Verlauf der Rezeption möglich.

4. Zur Notwendigkeit der Entwicklung einer Dokumentations-technik

Aufführungsdokumentation - so wurde zu Beginn des Kapitels klargestellt - jagt nicht dem Phantom nach, "die wirkliche Gesamtvorstellung mit allen ihren Teilen wieder lebendig werden zu lassen"⁵⁵. Bestimmend bei Überlegungen zu diesem Thema ist vielmehr unter methodologischen Aspekten die Frage, inwieweit es gelingen kann, Theater 'dingfest' zu machen, um nachfolgender Analyse gültiges Material zu liefern und auch die Nachprüfbarkeit der Ergebnisse zu gewährleisten. Die Erörterung einiger Probleme und Verfahren der Dokumentation von theatralen Kommunikationsprozessen hat dabei gezeigt, daß es selbst im günstigsten Fall nur zum Teil möglich ist, eine adäquate Anschauung von Art und Verlauf dieser Prozesse zu vermitteln.

Diese Erkenntnis ist nicht neu, sie gehört "zum gedankenlos reproduzierten Ritual eines jeden Methodenseminars"⁵⁶. Aus ihr sind bislang allerdings nur in der Hinsicht Konsequenzen gezogen worden, daß entweder die Möglichkeiten wissenschaftlicher Beschäftigung mit Theater pauschal negiert oder aber auf ein positivistisches Sammeln und Addieren atomarer Relikte und auf eine "die Lücken der Überlieferung kombinatorisch ergänzende Rekonstruktion"⁵⁷ beschränkt wurden. Nicht in Erwägung gezogen wurde jedoch der Weg, der in diesem Kapitel in Ansätzen skizziert werden sollte: sich der

55 HERRMANN, Max: 'Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance'. S.15

56 PAUL, 'Theaterwissenschaft', S.64

57 HERRMANN, 'Forschungen', S.15

Forschungs- und Dokumentationstechniken anderer mit ähnlichen Phänomenen befaßter Disziplinen zu bedienen und die von der Theaterwissenschaft abgetretenen Probleme mit Lösungsvorschlägen wieder zurückzuholen. Denn Sozial- und Verhaltensforschung, Wahrnehmungs- und Informationspsychologie sowie zahlreiche andere Forschungsbereiche haben in Untersuchungen und Experimenten verschiedenster Art mittlerweile eine Vielzahl von Erkenntnissen gewonnen, von denen auch die Analyse theatraler Vorgänge und Tatbestände profitieren kann. In der Folge bieten sich ebenfalls die dabei verwendeten Forschungs- und Dokumentationstechniken - gegebenenfalls in modifizierter Form - für eine Übernahme an. Wenn auch - wie bei den oben angeführten Beispielen - oft technische Schwierigkeiten die Verwendungsmöglichkeiten vorab einschränken, so lassen sich doch durch einige exemplarische Einsätze Angemessenheit und Erkenntnisträchtigkeit dieser Verfahren überprüfen.

Die Entwicklung einer Dokumentationstechnik für theatrale Ereignisse kann in diesem Rahmen also ebenfalls nur Forderung bleiben. Sie sollte es allerdings nicht mehr länger, denn Fragen der Dokumentation und ihrer Verfahren sind schließlich auch von grundsätzlicher Bedeutung für die Erkenntnismöglichkeiten systematischer Theaterforschung:

Erst wenn eine solche Dokumentationstechnik bis zu einem theoretisch fixierbaren "non plus ultra" entwickelt ist, sind, streng genommen, fruchtbare Arbeiten zur theaterwissenschaftlichen Methodologie möglich /.../.⁵⁸

D. DIE ANALYSE DER AUFFÜHRUNG

1. Die drei Untersuchungsbereiche der Aufführungsanalyse

Aufführung - so wurde in B.3 definiert - stellt einen Akt der Kommunikation zwischen den Urhebern (d.h. den an der Produktion und Distribution Beteiligten) und den Zuschauern dar, bei dem die reale Bühnengestalt als Medium fungiert: in ihr konkretisiert sich die intendierte Bühnengestalt, die Übertragung der Intentionen, in ihr haben auch die vermeinenden Akte der Zuschauer ihren realen Bezugspunkt.

Bei der analytischen Betrachtung einer Aufführung lassen sich daher drei Untersuchungsbereiche abgrenzen:

- der Bereich 'reale Bühnengestalt' (in der Terminologie der Kommunikationstheorie die 'Nachricht'),
- der Bereich 'Intentionen der Urheber', der die 'Kodierung' der Intentionen in das Konzept der intendierten Bühnengestalt einschließt,
- der Bereich 'Rezeption des Zuschauers', der die vermeinte Bühnengestalt und die auf ihr gründenden Rückschlüsse des Zuschauers ('Dekodierung') auf die Intentionen der Urheber umfaßt.

Die Reihenfolge in dieser Aufzählung weist dabei bereits auf ein strukturelles Abhängigkeitsverhältnis hin, das in methodischer Hinsicht zwischen den Bereichen besteht. Denn die Untersuchung des Urheber- wie des Zuschauer-Bereiches setzt die Analyse der realen Bühnengestalt als der Ausgangs- bzw. als einer der Eingsgrößen voraus (vgl. C.3.2 und C.3.3), darüberhinaus kann eine Beurteilung dessen, was der Zuschauer als intendierte Bedeutung des szenischen Geschehens vermeint hat, was er also 'verstanden' zu haben glaubt, erst dann erfolgen, wenn Erkenntnisse über das Verhältnis von realer und intendierter Bühnengestalt bzw. von realer und intendierter Bedeutung gewonnen sind.

Aufführungsanalyse geht somit im Gegensatz zur 'horizontalen' Betrachtung des zeitlichen Entstehungsverlaufes von Theater (Produktion - Distribution - Rezeption) eher 'vertikal' vor: sie orientiert sich nicht an der Perspektive der Produzenten,

sondern nähert sich der der Rezipienten, indem sie ebenso wie diese bei den realen Gegebenheiten der Bühne ansetzt.

2. Die Analyse der realen Bühnengestalt

2.1 Die reale Bühnengestalt als Zeichenfolge

Die Analyse der realen Bühnengestalt geht von dem Grundsatz aus, daß sich ihr jedes szenische Geschehen als eine "Kollektion von Zeichen"⁵⁹ darbietet. Denn die für jeden theatralen Kommunikationsakt konstitutive Übereinkunft zwischen Spielern und Zuschauern, daß die Handlungen der Spieler und die materielle Beschaffenheit der Bühnenausstattung etwas anderes 'darstellen', 'bedeuten', als sie 'sind', belegt jeden Gegenstand und jeden Vorgang innerhalb des Bühnenraumes und der Bühnenzeit mit einer Verweisfunktion: "Alles, was auf der Bühne in jeder beliebigen Aufführung geschieht, tendiert unaufhaltsam zur Semantisierung."⁶⁰ Analyse der realen Bühnengestalt meint daher nichts anderes als: Betrachtung des Zeichencharakters der Bühnenphänomene, genauer: Untersuchung der Beschaffenheit, Verknüpfung und Bedeutung der Zeichen sowie ihres Bezugssystems.

Die Frage nach der Beschaffenheit zielt dabei auf das Verhältnis von (materielem) Zeichenträger und Zeichen. Da die Kommunikationsform Theater kein spezifisches Zeichensystem, keinen eigenen unverwechselbaren 'Code' besitzt⁶¹, sondern sich der Elemente verschiedener eigenständiger "Subcodes"⁶², wie Gestik, Mimik, szenisches Arrangement, Rede, Dekor, Licht, Ton, Kostüm etc., bedient, ermöglichen beispielsweise Angaben über Häufigkeit und Herkunft der optischen und akustischen Zeichen Aussagen über die Dominanz einzelner Subcodes und in der Folge Aufschlüsse über stilistische Eigenschaften, denn "der Typ des Theaters wird durch die Dominante gegebener Subcodes bestimmt"⁶³.

59 KOTT, 'In welchen Zeichen spricht das Theater?', S.1

60 KREJCA, Otomar: /'Das Zeichen und das Ganze'/, S.29

61 Die Vorrangstellung des Zeichenträgers 'Schauspieler' und der Zeichensysteme 'Gestik', 'Mimik' und 'Rede' ist eine historische Erscheinung und darf daher nicht ohne weiteres als wesenhaftes Spezifikum des Theatralen angesehen werden.

62 BALCERZAN/OSINSKI, 'Die theatralische Schaustellung', S.75

63 BALCERZAN/OSINSKI, a.a.O., S.82

Im Mittelpunkt der Untersuchung des syntaktischen Aspektes steht vor allem die Art und Weise, in der die einzelnen verschiedenartigen und verschiedenwertigen Zeichen miteinander verknüpft sind. Kriterien sind dabei in erster Linie Simultaneität und Sukzessivität der Zeichen, denn jeder Einzelmoment der realen Bühnengestalt stellt bereits ein molekulares Gebilde aus gleichzeitig 'gesendeten' Elementarzeichen dar, und auch die aufeinanderfolgenden Zeichenkonfigurationen verbinden sich auf verschiedenen Ebenen zu 'Superzeichen' bis hin zum Gesamtkomplex 'reale Bühnengestalt'. Welche Zeichen dabei kontinuierlich sind und welche nicht, welche Zeichen wiederholt werden, sich gegenseitig ergänzen oder widersprechen, - also Fragen nach der Kontinuität, Redundanz, Substitution oder Opposition von Zeichen schließen sich in der Regel daran an.

Auf dieser Grundlage ist schließlich nach der Bedeutung der einzelnen Zeichen und ihrer Konfigurationen zu fragen. Solche 'Denotation' zielt auf die Erkenntnis der 'objektiven Information' der Nachricht, auf die reale Bedeutung der realen Bühnengestalt, mit der sich die 'irrealen' Intentionen der Urheber und Ansichten der Zuschauer in Relation setzen lassen.

2.2 Probleme und Verfahren der syntaktisch-semantischen Analyse

Zwischen einem solchen Erkenntnisanspruch der Analyse und den bislang in dieser Hinsicht entwickelten Methoden besteht allerdings eine erhebliche Diskrepanz. Vor allem die Bedeutungsanalyse mit ihren kognitiven Problemen bildet eine Klippe, an der alle denotativen Verfahren entweder scheitern oder nur unter Verlust einiger Grundsätze (Objektivität, intersubjektive Gültigkeit, Exaktheit etc.) vorbeikommen. Dies hat einerseits zur Ausbildung von Verfahren geführt, die den semantischen Bereich weitgehend ausklammern und sich nur auf empirisch erfaßbare Sachverhalte beschränken, um den Status der Objektivität zu wahren; andererseits wurde gerade das subjektive Verstehen zum methodischen Ausgangspunkt genommen und nach Wegen gesucht, wie diese Subjektivität eingeschränkt werden kann, damit die Ergebnisse der Analyse intersubjektive Gültigkeit erlangen.

Beide Verfahrensweisen verfolgen das gleiche Ziel, gehen aber

von unterschiedlichen Prämissen und wissenschaftstheoretischen Grundsätzen aus; ihre Übernahme und Anwendung im Rahmen der Aufführungsanalyse setzt daher eine kritische Überprüfung ihrer Prinzipien und Techniken voraus. Diesen Zweck verfolgt die folgende kurze Darstellung zweier repräsentativer Beispiele für die beiden 'Gattungen' der syntaktisch-semantischen Analyse: der Inhalts- oder Aussagenanalyse in der Soziologie und Publizistikwissenschaft und der Strukturanalyse in der Literatur- und Kunstwissenschaft.

2.2.1. Die Inhaltsanalyse

Das Verfahren der Inhaltsanalyse wird in der Kommunikationsforschung wie in der empirischen Sozialforschung verwendet: der einen dient sie - oft unter der Bezeichnung 'Aussagenanalyse'⁶⁴ - als Methode zur Untersuchung von Mitteilungen verbaler und optischer Art, der anderen - auch unter dem Namen 'Dokumentenanalyse'⁶⁵ - als Verfahren zur "Erforschung des in Symbolen manifestierten Handelns von Menschen"⁶⁶. Prämissen und operative Regeln gehen dabei auf die methodische Kodifizierung der 'content analysis' durch Bernard BERELSON zurück, dessen zusammenfassende Definition lautet:

Content analysis is a research technique for the objective, systematic, and quantitative description of the manifest content of communication.⁶⁷

Objektivität soll dabei vor allem dadurch erreicht werden, daß der Analyse einso präziser Kategorien-Raster zugrundegelegt wird, "that different analysts can apply them to the same body of content and secure the same results"⁶⁸, des weiteren dadurch, daß sich die Untersuchung auf die 'offenbaren' Inhalte des Materials beschränkt, "um eine subjektive Interpretation latenter Inhalte, das 'Zwischen-den-Zeilen-Lesen'"⁶⁹

64 Vgl. die terminologische Unterscheidung bei WERSIG, Gernot: 'Inhaltsanalyse'. S.11-13

65 Vgl. ATTESLANDER, 'Methoden der empirischen Sozialforschung', S.46-70

66 SCHULZ, Winfried: 'Inhaltsanalyse'. S.51

67 BERELSON, Bernard: 'Content Analysis'. p.18

68 BERELSON, a.a.O., p.16

69 SCHULZ, a.a.O., S.54

zu vermeiden. Die Forderung nach Systematik wird einzulösen versucht durch exakte Hypothesenbildung sowie durch Aufstellung eines Forschungsprogramms, das alle wichtigen Kategorien enthält und durch seine operationalen Anweisungen sicherstellt, daß "gleiche Zeichen mit gleicher Wahrscheinlichkeit gleich behandelt werden"⁷⁰. Quantifizierung besagt schließlich nichts anderes, als daß die Analyse nach numerischen Meßwerten (Anzahl, Quadratzentimeter, Minuten etc.) strebt, die als Vergleichsfaktoren fungieren können. Bei Beachtung dieser Grundsätze - so wird postuliert - sei die Inhaltsanalyse in der Lage, wissenschaftliche Daten zu gewinnen, auf deren Grundlage intersubjektiv überprüfbare und umfassende Aussagen über Kommunikationsinhalte gemacht werden können, die "als Ausgangspunkt für kumulative Forschung verwendbar"⁷¹ sind:

Prinzipiell kann jeder Bestandteil einer Kommunikation - auch der 'Inhalt zwischen den Zeilen' - von der Inhaltsanalyse erfaßt werden, sofern es nur gelingt, ihn in operationale Definitionen zu übersetzen und somit manifest zu machen.⁷²

Genau an diesem 'sofern es nur gelingt' setzen allerdings die Bedenken gegen die derart definierte Inhaltsanalyse als bedeutungsanalytisches Verfahren an; denn Kategorienbildung und Festlegung operationaler Schritte sind ja weitgehend nicht objektiv-logisch ableitbar, sondern stellen "schwer zu vereinheitlichende Ermessensentscheidungen"⁷³ des analysierenden Subjekts dar, werden also hermeneutisch gewonnen. Nur dezisionistisch läßt sich auch der Aufbau des Forschungsprogramms formulieren; denn will man nicht nach einem grenzenlosen 'trial-and-error'-Verfahren vorgehen, setzt die Klassifikation und repräsentative Auswahl der Einheiten bereits eine gewisse Kenntnis des Materials voraus, macht also die Systematik der Analyse abhängig vom Vorverständnis des Analytikers. Somit kann die Verlässlichkeit der Ergebnisse immer nur in Relation zur Geschicklichkeit des Forschers stehen; die intersubjektive Gültigkeit hängt letztlich davon ab, ob der Nachprüfende ein ähn-

70 WERSIG, 'Inhaltsanalyse', S.18

71 SCHULZ, 'Inhaltsanalyse', S.53

72 SCHULZ, a.a.O., S.54

73 SCHEUCH, Erwin K.: 'Methoden'. S.214

liches Vorverständnis besitzt oder einen ganz anderen Gesichtspunkt wählt.

Bedenken ergeben sich schließlich auch aus der "neo-positivistischen Intention"⁷⁴ des Verfahrens. Fast alle bisher angefertigten Inhaltsanalysen bleiben den Nachweis schuldig, daß sie nicht nur statistische Angaben über die syntaktischen Merkmale von Aussagen zu machen vermögen, sondern auch in der Lage sind, die semantische Dimension zu erfassen⁷⁵, wo einmal über das 'Fliegenbeinzählen' hinausgegangen und auf Bedeutungen und den Kommunikationszusammenhang eingegangen wird, machen sich sofort spekulative und subjektiv-interpretatorische Tendenzen bemerkbar.

Mit ihrem Anspruch auf Objektivität und Systematik und den daraus resultierenden Regeln schwebt die Inhaltsanalyse daher ständig in der Gefahr, entweder durch Selbstbeschränkung den 'eigentlichen' Inhalt von Mitteilungen zu verfehlen oder aber bei Einbeziehung dieses Gesichtspunktes einen ihrer Grundsätze zu verlassen. Denn:

Die Feststellung der Bedeutung eines Zeichens erzwingt immer eine Interpretation des Zeichens, da die Bedeutung nicht zeichenimmanent ist, sondern von dem Zeichenbenutzer an das Zeichen herangetragen wird. Die Interpretation eines Zeichens auf seine Bedeutung meint aber letztlich nichts anderes, als den Vergleich des Zeichens mit einem vorgegebenen Schema.⁷⁶

2.2.2. Die strukturelle Analyse

Die Konsequenz aus diesem Tatbestand hat die geisteswissenschaftliche, sich auf DILTHEY und seine 'Kunstlehre des Verstehens' gründende Strukturanalyse gezogen. Maßstäbe wie Objektivität und Exaktheit treten hier nur in dem Sinne auf, als es - wie beispielsweise bei Hans SEDLMAYR - um die "'adäquate', 'richtige' Anschauung des Kunstwerks"⁷⁷ geht, nämlich um "diejenige, die im Reproduktiven am vollständigsten der entspricht, aus der heraus das Kunstwerk entstanden ist und diese materi-

74 WERSIG, 'Inhaltsanalyse', S.18

75 Vgl. den Forschungsbericht von BESSLER, Hansjörg: 'Aussagenanalyse'.

76 WERSIG, a.a.O., S.17

77 SEDLMAYR, Hans: 'Kunst und Wahrheit'. S.106

ell vorliegende Form angenommen hat"⁷⁸. Eine solche sinnver-
stehende Analyse geht bewußt vom analysierenden Subjekt aus
und bezieht dessen Vorverständnis, individuelle Fähigkeiten,
Wissensstand und die aprioristische Sicht des Kunstwerks als
eines Gebildes von Sinnbeziehungen (seiner Struktur) mit ein.
Die Formulierung des Zieles - "eine möglichst ideale Annähe-
rung an jene Anschauung, die die besonders vorliegende Gestalt
des Kunstwerks ursprünglich erzeugt hat"⁷⁹ - impliziert daher,
daß Analyse und interpretative Synthese der erkannten Struktur-
merkmale im besten Falle eine Annäherung an die objektive Er-
kenntnis eines Kunstwerks bedeuten können:

Die 'richtige' Interpretation ist gleichsam nur die Asymp-
tote der Erkenntnis, der sich die wirklichen Interpreta-
tionen nur nähern, aber doch mehr und mehr nähern können.⁸⁰

Solche Analysen auf hermeneutischer Grundlage sind naturgemäß
stets mit dem Odium der Subjektivität und damit der Unwissen-
schaftlichkeit behaftet. Aus diesem Grunde wurden bereits seit
jeher Überlegungen angestellt, auf welche Weise ihnen ein hö-
herer Grad an allgemeiner Gültigkeit verschafft werden kann;
die Methodendiskussionen in den verschiedenen geisteswissen-
schaftlichen Disziplinen zeigen dies.⁸¹ Einen dieser Versuche,
der im Zusammenhang mit der Aufführungsanalyse von Bedeutung
ist, stellt ein Verfahren dar, das seit einiger Zeit in der
(französischsprachigen) strukturalistischen Literaturwissen-
schaft verwendet wird und als 'rezeptiv-strukturelle' Analyse
bezeichnet werden kann. Am Beispiel einer solchen Analyse von
Michael RIFFATERRE seien kurz die Prämissen und Möglichkeiten
dieses Verfahrens umrissen.⁸²

Den Rahmen für RIFFATERREs Ansatz bildet die Diskussion um die

78 SEDLMAYR, 'Kunst und Wahrheit', S.104

79 SEDLMAYR, a.a.O., S.106

80 SEDLMAYR, a.a.O., S.106

81 Erwähnt sei hier nur der Positivismusstreit in den Sozial-
wissenschaften und die Auseinandersetzung über die 'werk-
immanente Interpretation' in der Literaturwissenschaft.
Auf die einzelnen erkenntnistheoretischen Positionen und
methodologischen Ansätze näher einzugehen, ist in diesem
Rahmen allerdings nicht möglich.

82 Ein weiteres Beispiel für eine 'rezeptiv-strukturelle' Ana-
lyse gibt Roland BARTHES mit seiner Studie über eine Er-
zählung von BALZAC in: S/Z. Paris 1970.

Interpretation des BAUDELAIRE-Gedichtes "Les chats" durch Roman JAKOBSON und Claude LEVI-STRAUSS⁸³, deren linguistisch orientierte strukturelle Analyse des Sonetts die Anwendungsmöglichkeiten strukturalistischer Prinzipien in der Textanalyse und die Leistungsfähigkeit einer solchen Methode unter Beweis stellen sollte. Ausgehend von der Prämisse, daß ein (literarisches) Kunstwerk eine bestimmte Selektions- und Kombinationsmöglichkeit von (sprachlichen) Elementen darstellt und die formalen Beziehungen zwischen den Elementen (die 'Struktur') als 'ordo artificialis' unabhängig vom Interpreten existieren, befragen sie die verschiedenen Ebenen des Textes (z.B. die syntaktische, prosodische, semantische etc.) auf formale Beziehungen hin und konstatieren innerhalb der Ebenen und zwischen ihnen 'Äquivalenzen' und 'Oppositionen'⁸⁴. Durch Bildung von horizontalen und vertikalen 'Äquivalenzklassen' wird der Stellenwert jedes einzelnen Elementes und jeder einzelnen Relation in der Gesamtstruktur festgestellt: je mehr Äquivalenzklassen-Durchschnitte ein Element enthalten, desto bedeutender ist es für die Struktur. Auf diese Zerlegung folgt schließlich die Synthese, bei der die festgestellten Beziehungen in ein Bezugssystem gebracht werden und ihre semantische und poetische Funktion gedeutet wird.

Abgesehen von der Kritik an der wenig Überzeugenden Durchführung der Analyse und an der Diskrepanz zwischen linguistisch-diskriptivem und intuitiv-wertendem Teil⁸⁵ wendet RIFFATERRE gegen diese Verfahren grundsätzlich ein, daß es die Poetizität eines Textes weitgehend mit seiner grammatischen Struktur

83 JAKOBSON, Roman/LEVI-STRAUSS, Claude: "Les chats" de Charles Baudelaire. In: L'Homme, Revue française d'anthropologie, II/1 (1962), p.5-21, deutsch in: alternative 62/63 (1968), S.156-170, sowie in: Sprache im technischen Zeitalter 29 (1969), S.2-19.

84 Unter 'Äquivalenz' ist dabei eine Beziehung zwischen zwei oder mehreren Elementen oder Relationen zu verstehen, die von einem bestimmten Gesichtspunkt (dem 'Äquivalenzkriterium') her als gleichwertig oder ähnlich erkannt werden (z.B. verschiedene männliche Reime). Ist das Gegenteil der Fall (z.B. männliche und weibliche Reime), so stehen die Elemente oder Relationen in dieser Hinsicht in 'Opposition'.

85 Vgl. auch die Kritik an JAKOBSON/LEVI-STRAUSS bei Roland POSNER ('Strukturalismus in der Gedichtinterpretation', S.40-46).

gleichsetzt:

Jakobson seems to think that any reiteration and contrast of a grammatical concept makes it a poetic device, that the interrelationship of meter, morphological classes and syntactic construction actualizes the structure and creates the poetic effect.⁸⁶

Das Poetische, der ästhetische 'Code' des Textes lasse sich jedoch nicht durch bloße statistische Deskription der sprachlichen Gegebenheiten erschließen, denn: "First of all, the poetic phenomenon, being linguistic, is not simply the message, the poem, but the whole act of communication."⁸⁷ Die poetische Struktur eines Textes könne also erst dann beschrieben werden, wenn er von einem Leser voll rezipiert und verstanden worden ist:

The characteristic common to such devices must be that they are designed to draw responses from the reader. /.../ The pertinent segmentation of the poem must therefore be based on these responses: they pinpoint in the verbal sequence the location of the devices that trigger them.⁸⁸

RIFFATERRE schlägt daher vor, zunächst den Rezeptionsverlauf bei der Lektüre eines Textes zum Gegenstand der Analyse zu machen und erst dann zu versuchen, die Lesererlebnisse auf ihre auslösenden Elemente im Text zurückzuführen. Dieses Verfahren werde der kommunikativen Funktion des Kunstwerks gerechter:

This tool of analysis /.../ has the enormous advantage of following exactly the normal reading process, of perceiving the poem as its linguistic shape dictates, along the sentence, starting at the beginning /.../, it has the advantage of screening pertinent structures and only pertinent structures.⁸⁹

Gesichtspunkte sind bei ihm in der Folge die Reaktionen des Lesers: statt grammatischer oder semantischer Textmerkmale registriert er zunächst "jene Stellen im Rezeptionsablauf, an denen der Leser sich aufgehalten fühlt, stockt, aus dem Lektürkontinuum ausbricht und übergreifende Beziehungen zu dem bisher Gelesenen herstellt"⁹⁰. Gekennzeichnet und klas-

86 RIFFATERRE, Michael: 'Describing poetic structures'. p.213

87 RIFFATERRE, a.a.O., p.214

88 RIFFATERRE, a.a.O., p.214

89 RIFFATERRE, a.a.O., p.215

90 POSNER, 'Strukturalismus in der Gedichtinterpretation', S.48

sifiziert werden diese Stellen dadurch, daß sie zu dem vor-
ausgehenden Rezeptionserlebnis in Kontrast stehen und mit
anderen Stellen äquivalent sind; Bestätigung der Leseerwar-
tung, Enttäuschung, Überraschung, komischer Effekt etc. sind
somit die Kategorien, auf deren Grundlage schließlich Äqui-
valenzklassen gebildet werden.

Die Subjektivität dieses Verfahrens versucht RIFFATERRE durch
die Fiktion eines 'idealen Lesers', eines "superreader"⁹¹, ein-
zuschränken. Da er selbst nach mehrmaliger Lektüre (in deren
Verlauf sich der Erwartungshorizont ständig verändert und sich
neue Kontraste und Äquivalenzen ergeben) nicht sicher sein
kann, alle relevanten Rezeptionsformen erfaßt zu haben, zieht
er sämtliche erreichbaren Zeugnisse über Rezeptionsabläufe
desselben Textes hinzu und versucht sie nachzuvollziehen und
zu variieren, bis sich keine neuen Kontrasterlebnisse mehr
feststellen lassen. Aus ihnen und vielfältigen anderen Infor-
mationen⁹² erstellt RIFFATERRE sodann ein Schichtengefüge von
Rezeptionsabläufen, aus dessen Gesamtheit er die 'ideale Rezep-
tionsstruktur' des Textes destilliert; in ihr sind sowohl
individuell bedingte Störungen und Zufälligkeiten der Re-
zeption (Zerstreutheit, Müdigkeit etc.) ausgeschaltet, als
auch eventuelle semasiologische Mißverständnisse bereinigt.
Den einzelnen Momenten dieser Struktur ordnet er schließlich
diejenigen Textmerkmale zu, die als 'Steuerungsfaktoren' zu
den jeweiligen Reaktionen geführt haben, und fügt deren Be-
schreibung in die ideale Rezeptionsstruktur ein.

Der Interpret erscheint bei RIFFATERRE somit "als der ideale
Leser, der allen anderen Lesern mitteilt, wie eine adäquate
Rezeption des betreffenden Gedichts aussehen müsse"⁹³. Ein
solcher normativer Anspruch ist natürlich bedenklich; denn er
setzt voraus, daß bei der Analyse alle denkbaren Rezeptions-

91 RIFFATERRE, 'Describing poetic structures', p.215

92 RIFFATERREs 'superreader' für "Les chats" umfaßt außer einer
Reihe von Interpretationen des Gedichts auch Äußerungen von
BAUDELAIRE, Vorworte zu den Ausgaben der "Fleurs du Mal",
Übersetzungen, die Analyse von JAKOBSON/LEVI-STRAUSS, La-
rousse's 'Dictionnaire du XIXème Siècle', philologische
Untersuchungen sowie "informants such as students of mine
and other souls whom fate has thrown my way" (a.a.O., p.215).

93 POSNER, 'Strukturalismus in der Gedichtinterpretation',
S.50

abläufe in Vergangenheit und Gegenwart berücksichtigt werden. Fraglich bleibt dabei jedoch, ob dies überhaupt erreicht, ob das dazu notwendige Wissen und Einfühlungsvermögen überhaupt erbracht werden kann; fraglich bleibt auch, ob die Konstruktion einer idealen Rezeption sinnvoll ist, d.h. ob sie als Maßstab für die Bewertung individueller Rezeptionsabläufe dienlich sein kann.

So vorteilhaft der Ansatz der rezeptiv-strukturalen Analyse mit ihrer Unterscheidung zwischen den Regeln der Komposition eines Kunstwerks und der Technik bzw. Logik seiner Rezeption auch ist, so sehr müssen Vorbehalte gegenüber ihrem Anspruch angemeldet werden, nicht nur eine individuelle Lektüre zu beschreiben, sondern "die Lektüre überhaupt, Überindividuell und in ihren allgemeingültigen Strukturen"⁹⁴. Zwar besitzt eine Zusammenfassung verschiedener Rezeptionsabläufe eine gewisse intersubjektive Relevanz, aber eben nur für die Subjekte, deren Rezeption dabei erfaßt wurde; weder eine durch Bildung des Durchschnitts noch eine durch Abstraktion gewonnene Rezeptionsstruktur kann letztlich für alle Leser als verbindlich gelten.

2.2.3. Verlaufsanalyse und Strukturanalyse als konkurrierende Verfahren

Aus der groben Skizzierung zweier gegensätzlicher Beispiele für syntaktisch-semantische Analyseverfahren läßt sich für den speziellen Fall der Aufführungsanalyse bzw. der Analyse der realen Bühnengestalt das Fazit ziehen: ihr bieten sich auf den ersten Blick keine Methoden an, auf die sie problemlos zurückgreifen könnte. Folgt sie den Techniken der Inhaltsanalyse und ähnlicher statistisch-deskriptiver Verfahren⁹⁵, so läuft sie Gefahr, in der bloßen Beschreibung formaler Elemente einer Aufführung zu verbleiben; macht sie sich den Anspruch und das Ziel der rezeptiv-strukturalen Analyse zu eigen, so lassen sich die so gewonnenen Ergebnisse nur schwer theoretisch absichern und kontrollieren.

94 SCHIWY, Günther: 'Neue Aspekte des Strukturalismus'. S.114

95 Hier wäre noch die an der abstrakten Zeichentheorie von Charles S. PEIRCE und an der informationstheoretischen Ästhetik Max BENSES orientierte 'semiotische Analyse' zu nennen (vgl. WALTHER, Elisabeth: 'Semiotische Analyse').

Da eine Synthese beider Verfahrensarten aufgrund der unterschiedlichen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen von vornherein unmöglich erscheint, bleibt so als einziger Ausweg, ihre Vorteile zu nutzen und sie in modifizierter Form als gegenseitiges Korrektiv einzusetzen. Denn der methodische Ansatz der rezeptiv-strukturalen Analyse ist dem Objekt der Aufführungsanalyse adäquater: er begreift den Untersuchungsgegenstand nicht als statisches Phänomen, sondern als Ereignis, als Element eines Kommunikationsvorganges, in dem jeder Moment durch die vorausgegangenen Momente determiniert ist. In gleicher Weise muß auch die Analyse der realen Bühnengestalt die zeitlich-räumliche Entfaltung des szenischen Geschehens berücksichtigen und die "fortschreitende Akkumulation der Bühneninformationen"⁹⁶ verfolgen, damit überhaupt Vergleiche mit Rezeptionsweisen und Vermeinungsakten der Zuschauer möglich werden. Zudem geht der RIFFATERREsche Ansatz von einer Voraussetzung aus, die auch bei der Aufführungsanalyse gegeben ist: auch hier befindet sich der Analysierende in der Doppelfunktion des Rezipienten und Interpreten. Somit sind hier wesentlich günstigere Aussichten dafür vorhanden, daß auch die ästhetischen Qualitäten des Untersuchungsobjektes bei der Analyse Berücksichtigung finden.

Die Vorteile des deskriptiv-quantifizierenden Ansatzes liegen hingegen darin, daß sich mit Hilfe von formalen Strukturuntersuchungen die Ergebnisse der subjektiven Rezeption kontrollieren und korrigieren lassen. Denn eine solche Beschreibung ist in der Lage, "auf extrakommunikative Weise alle Voraussetzungen /zu erfassen/, die der Zeichenträger für die künstlerische Kommunikation bietet" und damit zugleich "verlässliche Kriterien für die Disqualifizierung von Interpretationsaussagen /zu liefern/, die unzulässige Annahmen über den Text machen"⁹⁷.

Somit bietet sich als geeignetes Verfahren für die Analyse der realen Bühnengestalt eine Kombination aus Verlaufsanalyse und Strukturanalyse an: die eine befaßt sich mit den theatralen Zeichen in ihrer Gleichzeitigkeit und Abfolge und befragt sie auf ihre Beschaffenheit, ihre syntaktische und semantische

96 STEINBECK, 'Einleitung', S.109 (Anm. 156)

97 POSNER, 'Strukturalismus in der Gedichtinterpretation', S.51

Funktion hin; die andere versucht in der Über- bzw. Rückschau strukturelle Beziehungen auf verschiedenen Ebenen festzustellen. Dadurch wird gewährleistet, daß die Zeichen sowohl in ihrer Simultaneität und Sukzessivität als auch in ihrer Strukturierung innerhalb des Zeichenganzen betrachtet werden.

2.3 Die Verlaufsanalyse

Damit ist allerdings erst der Rahmen der Analyse abgesteckt; es bleibt das Problem, wie die Subjektivität der Eindrücke und deren Deutung eingeschränkt werden kann.

2.3.1. Probleme der Denotation

Die größte Fehlerquelle stellt dabei zweifellos die Denotation der Zeichen, d.h. die Rückführung auf ihre Grundbedeutung, dar; denn

während es für die Identifizierung lexikaler Bestandteile von Aussagentexten kodifizierte Wörterbücher gibt, verfügt man bisher z.B. noch nicht über entsprechend standardisierte Interpretationsregeln für die Analyse von Gesten, Stimmqualitäten usw.⁹⁸

Der Analysierende befindet sich dadurch stets in der Rolle eines Geheimschriftenforschers, der verschlüsselte Botschaften zu dechiffrieren hat. Er ist zwar meistens in der Lage, die Einzelzeichen ihren jeweiligen Subkodes zuzuordnen und vermag sie in dieser Beziehung zum Teil (z.B. bei der Rede, beim Dekor oder Kostüm) auch lexikalisch zu identifizieren; im Rahmen des szenischen 'Als-ob'-Geschehens erhalten die Zeichen in der Regel allerdings eine Bedeutungsvielfalt, die sich nicht mehr auf allgemeinverbindliche Kodices zurückführen läßt. Zudem kann in diesem Rahmen jedes Zeichen auch mehrere Funktionen erfüllen: es kann symbolisch, ikonisch und indexikalisch zugleich sein.⁹⁹

2.3.1.1 Einschränkung ist diese Polyvalenz und Polyfunktional-

98 BESSLER, 'Aussagenanalyse', S.39

99 Ikonisch (= abbildend) sind im Grund alle theatralen Zeichen, da sie Wirklichkeit abbilden, nachahmen. Darüberhinaus können sie aber auch symbolische und/oder indexikalische (= hin-, verweisende) Bedeutung haben; so hat - um ein Beispiel aus "Endspiel" zu geben - das Taschentuch, das den Kopf des schlafenden Hamm bedeckt, die hinweisende Bedeutung "Hamm schläft" als auch die symbolische Bedeutung "Vorhang".

lität der Zeichen im Grunde nur dadurch, daß sie nicht isoliert, sondern innerhalb des jeweiligen Situationskontextes betrachtet werden, denn der "Sinnzusammenhang wirkt als Selektiv, als auswählende Tendenz"¹⁰⁰, die Konstellation der Zeichen zueinander engt die mögliche Bedeutungsskala ein. Auch die Gesamtheit der bis zum jeweiligen Zeitpunkt 'gesendeten' Zeichen wirkt kanalisierend; der Rückbezug auf die bisher erhaltenen Informationen schränkt die Bedeutungsvielfalt weiter ein. Schließlich darf häufig auch die Wirkungsabsicht der Zeichenproduzenten als restriktives Moment betrachtet werden, denn um ein optimales Verständnis beim Zuschauer zu erreichen, ist es notwendig, auf ein gemeinsames Repertoire an Zeichen zurückzugreifen, d.h. auf das 'Lexikon' und die 'Grammatik' der konventionellen Verhaltensweisen und der erlernten Wahrnehmungs- und Erkenntniskodes, die zwar nicht exakt standardisiert sind, aber stets einen bestimmten, mehr oder weniger begrenzten Vorstellungsbereich evozieren.

2.3.1.2 Dennoch bleibt das bedeutungszuweisende Verfahren der Denotation theatraler Zeichen grundsätzlich auf die Erkenntnisfähigkeit der Analysierenden angewiesen. Denn abgesehen von der Aufgabe, die Bedeutungsvielfalt zu erfassen, ist er auch mit dem Problem konfrontiert, bei der Denotation zwischen objektiver Grundbedeutung und subjektiver (konnotativen) Begleitvorstellungen unterscheiden zu müssen. "Ein Theoretiker, der ein Werk deutet, deutet auch sich selbst"¹⁰¹, inwieweit er aber seine individuellen Assoziationen von einer allgemeingültigen Grundbedeutung zu trennen vermag, hängt letztlich vom Grad und von der Intensität der Introspektion und vom Bewußtsein der Selbstbedeutung ab. Somit besteht bei der Denotation nicht nur die Gefahr, daß 'objektive' und 'subjektive' Information ineinandergreifen, sondern auch, daß 'semantische' und 'ästhetische' Information miteinander vermengt werden.¹⁰²

100 KAINZ, Friedrich: Psychologie der Sprache. Band 1: Grundlagen der allgemeinen Sprachpsychologie. Stuttgart 1941. S.89, zitiert nach: SCHRAUD, Peter: 'Theater als Information'. S.4

101 KREJCA, /'Das Zeichen und das Ganze'/, S.29

102 'Semantische Information' meint hier - in Anlehnung an A.A. MOLES - den gedanklichen Inhalt der Nachricht (= Zeichenfolge), der Kenntnisse vermittelt, logisch strukturiert

Eine Einschränkung dieser Subjektivität läßt sich allein dadurch erreichen, daß bei der Denotation nicht nur die als 'richtig' oder wahrscheinlich erkannten Bedeutungen in Betracht gezogen werden, sondern auch andere mögliche, sofern sie nicht von vornherein außerhalb des Relevanzbereiches liegen (dessen Abgrenzung allerdings wieder dezisionistisch erfolgen muß). Analyse der Zeichenfolge der realen Bühnengestalt kann daher letztendlich nicht mehr sein als Diskussion der möglichen Deutungen und Explikation der Gründe, die für die Entscheidung zugunsten einer bestimmten Bedeutung ausschlaggebend sind. Damit ist zwar - um auf eine der einleitenden Fragestellungen zurückzukommen - selbst bei exakter und stringenter Durchführung der Analyse nie das Forschungsideal der Objektivität, Präzision und Überprüfbarkeit erreichbar; bei der Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstandes kann es jedoch auch "sinnvoll nur darum gehen, die Kenntnisse des Analysators bzw. des deskribierenden Rezipienten intersubjektiv so zu explizieren, daß die angebotenen Erkenntnisformulierungen in Relation zur Erkenntnisabsicht, zum konstituierten Erkenntnisgegenstand und der Erkenntnismethode beurteilbar und falsifizierbar werden"¹⁰³

Fortsetzung der Fußnote 102 von Seite 52:

und Übersetzbar ist, 'ästhetische Information' hingegen bezieht sich auf die Art und Weise der Zeichenpräsentation, die beim Rezipienten Empfindungen auslöst, nicht Übersetzbar, sondern allenfalls 'transponierbar' sind (und im übrigen natürlich auch wieder 'semantische Information' werden). Beispiel: "In einem Theaterstück gehören Inhalt, Handlung und Fabel zur semantischen Information, desgleichen grammatische Strukturen und logische Implikationen. Das Spiel der Darsteller, die Wärme ihrer Stimme, Ausdruck und Reichtum der Regie gehören zur ästhetischen Information." (MOLES, 'Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung', S.174)

2.3.2. Verlaufsanalyse "Endspiel"

Die folgende Verlaufsanalyse von "Endspiel" erhebt nicht den Anspruch, die oben aufgestellten theoretischen Forderungen vollständig zu erfüllen und somit exemplarisch zu sein. Eine strenge Analyse hätte prinzipiell alle Einzelzeichen zu betrachten und deren verschiedene (qualitative, syntaktische, semantische) Aspekte zu untersuchen. Dies ist zwar als Vorarbeit für die hier gegebene Darstellung versucht worden, auf eine Reproduktion dieses Verfahrens wurde allerdings mit Rücksicht auf den Umfang und die Zielsetzung der gesamten Arbeit verzichtet. Die Analyse beschränkt sich daher auf ausgewählte Zeichen und Zeichenfolgen, die als signifikant und wesentlich für die Gesamtbedeutung erachtet wurden.¹⁰⁴

Ein weiteres Prinzip dieser Verlaufsanalyse liegt darin, daß sie Zeichen, deren Bedeutung bei ihrem Auftreten unklar oder mehrdeutig blieb, mit einem Fragezeichen versieht und/oder erst dann erwähnt, wenn sie im Rückbezug von anderen Zeichen her mit größerer Bestimmtheit deutbar geworden sind.

Von den zahlreichen "Endspiel"-Interpretationen der BECKETT-Literatur wurden in diesem Rahmen so gut wie keine verwendet, da sie ja fast ausschließlich den Text deuten und nicht eine konkrete Aufführung, bei der die Wort-Zeichen von anderen Zeichen überlagert und relativiert werden können. Wo Zitate von BECKETT-Exegeten angeführt werden, geschieht dies in der Regel wegen bestimmter Formulierungen.

Der Einstimmungsvorgang in das Spielgeschehen setzt bereits beim Betreten des Zuschauerraumes ein, denn der Blick zur Bühne trifft nicht wie gewöhnlich auf einen roten Samtvorhang, der das Saallicht mild reflektiert, sondern auf die offene, dunkle, schwarz ausgehängte Bühne, die nur teilweise von einem grauweißen (=schmutzigen) Vorhang verdeckt wird. In Verbindung mit den Ausmaßen des Bühnenrahmens (Portalhöhe und -breite erreichen fast ihre maximalen Ausdehnungen^{104a}) läßt sich diese Präsentation der Bühne mit den Einblicksmöglichkeiten in die sonst abgedeckten Gassen und den Schnürboden, wo der Vorhang sichtbar aufgehängt ist, als ein erstes Zeichen begreifen (etwa: 'Hier wird ohne dekoratives illusionierendes Make-up gespielt'), zudem werden Empfindungen wie 'Kahlheit' oder 'Tristheit' evoziert.

104 Der relativ häufige Verweis und das Zurückgreifen auf 'Text'-Stellen mag dabei den Eindruck erwecken, als handle es hier oft doch 'nur' um eine Analyse der Wort-Informationen. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß die Zitate meist lediglich zum 'Festmachen' der Zeichen dienen (Verweis auf Dokumentation im Anhang), darüberhinaus sind in mehreren Passagen eben gerade die Wort-Informationen von größter Signifikanz.

104a Maximale Höhe: 958 cm (bei "Endspiel": 850 cm); maximale Breite: 1400 cm (bei "Endspiel": 1300 cm).

00:00 - 06:15 Clovs Eröffnungsaktion und erster Monolog ¹⁰⁵

Clovs 'Auftritt' ist kaum wahrnehmbar: im diffusen Licht bei und nach dem Abdunkeln des Zuschauerraumes gehen das kurze Ziehen am Vorhangseil sowie der Gang hinter dem Vorhang zur Mitte und zurück bis auf das Geräusch der schlurfenden Schritte unter. Und selbst wenn es bemerkt wird, kann es für eine 'Panne' gehalten werden, der Schauspieler (nicht die Person Clov!) hat etwas vergessen oder will sich noch einmal vergewissern, daß alles in Ordnung ist. Die Aufführung beginnt für die meisten Zuschauer wohl erst mit dem zweiten Vorhangziehen Clovs als der gewohnten Eröffnung eines szenischen Geschehens.

Im trüben 'kalten' Licht wird der Spielraum sichtbar. Die hohen kahlen Wände mit den beiden hoch angebrachten und durch grauweiße Vorhänge verschlossenen Fenster, die beiden mit ebenfalls gräulichen Tüchern bedeckten unkonturierten 'Gegenstände' in der Mitte und in der linken vorderen Ecke des Raumes, die sich kaum von der allgemeinen Graufärbung des gesamten Bühnenkastens abheben, vermitteln Eindrücke wie 'Unwohnlichkeit', 'Verlassenheit', 'Starre', die riesigen Risse, die Wände, Decke und den schachbrettartig gemusterten Boden überziehen, lassen auf 'Verfall' oder auf eine vorausgegangene Katastrophe (Erdbeben, Krieg) schließen. Nichts weist allerdings auf eine Möglichkeit hin, die Situation zeitlich oder örtlich zu bestimmen; der Raum bietet sich zunächst einfach als 'ein Raum' dar.

Clovs Handlungen fügen diesem Eindruck weitere Attribute hinzu. Seine Bewegungen beim Ziehen des Vorhangs sind langsam und schwerfällig (='müde'), seine Körperhaltung drückt durch die gebückte Stellung ebenfalls 'Müdigkeit' oder 'Mühsamkeit' aus, sein steifer Gang, seine ruckartigen Wendungen deuten auf ein körperliches Gebrechen hin; sein Kostüm schließlich, eine schmutzige Hemdhose und Hausschuhe, läßt - als 'Nachlässig-

105 Der Überschaubarkeit wegen wurde die Verlaufsanalyse in Abschnitte eingeteilt. Die Einteilung orientiert sich zum einen an Auftritten und Abgängen, zum anderen an inhaltlichen Schwerpunkten. Teilweise berücksichtigt wurde auch das Schema, das BECKETT bei seiner Berliner "Endspiel"-Inszenierung angab (vgl. HAERTER, Michael: 'Beckett inszeniert das Endspiel'. S.42-43). - Die Zeitangaben stimmen mit denen der Deskription überein.

keit in der Kleidung' interpretiert - vermuten, daß er in diesem Raum zu Hause ist.

Diese Etablierung eines 'triste milieu' wird durch die weiteren Tätigkeiten Clovs sowohl verstärkt als auch relativiert. Er stellt sich zunächst vor die etwas erhöhte Spielfläche, also vor den eigentlichen Spielraum, und prüft ihn von links nach rechts:¹⁰⁶ Der Raum wird als Bühne auf der Bühne gekennzeichnet, Clov als eine Art Inspizient, der sich - wie wahrscheinlich, so läßt sich folgern, bereits zu Beginn - vergewissert, daß alles an seinem Platz ist; erst dann betritt er die Spielfläche. Die Inspektion scheint ins Detail zu gehen: Clov betrachtet beide Fenster, verläßt den Raum durch die Tür in der Hinterwand (= es gibt also nicht nur diesen sichtbaren Raum) und kehrt mit einem Hocker zurück, den er unter das rechte Fenster stellt und 'besteigt'.

Das Hochstemmen auf den Hocker spricht einen neuen Bedeutungsbereich an; denn es ist nicht nur ein weiteres Indiz für Clovs körperliche Beschwerden, sondern wirkt auch aufgrund der artistischen Ausführung komisch bzw. erheiternd.¹⁰⁷ Auch die folgende Aktion besitzt eine komische Komponente: Clov stemmt sich vom Hocker ab, macht sich auf den Weg zum linken Fenster, hält an (= stutzt), macht kehrt, holt den Hocker und geht dann mit Hocker zum Fenster hinüber. Auf diese Weise zeigt Clov Vergeßlichkeit, Zerstreutheit, mangelnde "Koordination von Tätigkeit und Absicht"¹⁰⁸, - ein Merkmal, das zu den Grundelementen der (Farcen-)Komik gehört¹⁰⁹. Dasselbe 'Spiel' wiederholt sich anschließend mit der Leiter (vgl. 01:45 - 02:45), und auf seinem Weg vom linken Fenster zu den Tonnen (03:00) ist er sogar doppelt 'vergeßlich', weil er ja in diesem Fall keine Leiter benötigt.

106 Die Zeichen '=' und ':=' werden im folgenden als Kürzel für Ausdrücke wie 'das heißt' oder 'das bedeutet' verwendet.

107 Daß nur wenige Zuschauer (hörbar) darüber lachten, ist wahrscheinlich nicht so sehr darauf zurückzuführen, daß die Mehrheit es nicht als komisch empfand, sondern eher als Indiz für das Phänomen des 'Einschwingvorgangs' zu werten (s. D.4.1).

108 ISER, Wolfgang: 'Samuel Becketts dramatische Sprache', S.454

109 Auch der Dumme August im Zirkus zeichnet sich dadurch aus, daß er immer vergißt und nichts hinzu lernt.

So wird mit den ersten szenischen Aktionen bereits eine komplexe Information übermittelt: In einem unwirtlichen Raum ohne genauere Lokalisierung agiert ein körperlich und möglicherweise auch geistig behinderter Mensch auf komisch-artistische Weise mit einem Hocker und einer Leiter, um Vorhänge - insgesamt drei - aufzuziehen und schelmisch lachend aus dem Fenster zu schauen. Das Ziel dieser Handlungen bleibt allerdings zunächst unklar; Clovs teichoskopisches "Hähä!" von der Leiter läßt offen, ob er etwas sieht und - wenn ja - was er sieht.

Erst seine folgenden Verrichtungen präzisieren die Information: Die Enthüllung der Tonnen und des schlafenden Hamm machen deutlich, daß es sich bei dieser Situation um eine Art Erwachen handelt, das dreimalige "Hähä!" beim Blick in die Tonnen und unter das kleine Taschentuch, das Hamms Kopf bedeckt, läßt sich als Bestätigung dafür oder als Befriedigung darüber deuten, daß alles unverändert, die Situation also normal ist. Im übrigen setzt auch die 'Enthüllungsaktion' die Verbindung von 'Tristheit' und Komik fort; denn während Clov einen kleinen Kampf mit den Tüchern austrägt, die er zunächst sorgsam zu falten beginnt, dann aber, da sie zu großflächig und zu lang sind, einfach um seine Arme aufwickelt, kommen unter den Tüchern zwei Mülltonnen und eine leblose Gestalt in einem mit Rollen versehenen Stuhl zum Vorschein, - Indizien für die Bedeutungsbereiche 'Abfall' und 'Krankheit'.

Bevor auch nur ein einziges Wort gesprochen ist, haben somit Licht, Dekor und Bewegung bereits eine Bühnenwelt etabliert, die sich offenbar im Zustand des Verfalls befindet, in der es aber immer noch ein Erwachen (= Anfang, Neubeginn) gibt. Clovs erster Satz (04:45) rundet diese Exposition auf merkwürdige Weise ab: zum einen bestätigt er, daß in irgendeiner Hinsicht ein Endstadium erreicht ist (wobei das "Ende" durch "Es geht vielleicht zu Ende" relativiert wird); zum anderen mutet es eigenartig an, daß das erste gesprochene Wort ausgerechnet "Ende" ist. Bezogen auf Clovs Eröffnungsaktionen kann damit das Ende seiner Tätigkeit (seiner 'Nummer'?) gemeint sein (und einige Zuschauer scheinen das auch so verstanden zu haben); bezogen auf Clovs Lage wäre es als 'Wunsch nach dem Ende' aufzufassen. Ebenso doppeldeutig und dunkel ist der Sinn der folgenden Sätze: Das Bild des 'unmöglichen Haufens' erinnert zwar an Metaphern für 'verrinnende Zeit', läßt sich aber nicht

genauer auslegen¹¹⁰, daß Clov nicht mehr gestraft werden kann, deutet zwar darauf hin, daß er früher gestraft worden ist, es bleibt aber unklar, warum 'man' es nicht mehr kann, und schließlich geht auch aus der Beschreibung der Küche nicht mehr hervor, als daß er sich gewöhnlich in diesem 'Würfel' aufhält und wartet, bis nach ihm, der offensichtlich Dienerfunktionen hat, gepfiffen wird.¹¹¹

Clovs erster Auftritt endet mit einer weiteren komischen Aktion: Er hat wieder die Leiter vergessen, kommt zurück, um sie zu holen, dabei bemüht, leise aufzutreten (= die leblose Gestalt schläft also), macht aber die Bemühungen zuletzt selbst zunichte, indem er beim Hinausgehen 'versehentlich' mit der Leiter an den Türpfosten schlägt.

06:15 - 08:45 Hamms Erwachen und erster Monolog

Hamm zuckt zusammen, gähnt unter dem Tuch: = Hamm erwacht. Er zieht sich das Tuch vom Gesicht (= ein weiterer Vorhang fällt), langsam heller werdendes Licht richtet sich auf ihn: = Die zweite Phase des Erwachens wird eingeleitet. Er trägt eine grüne Brille: = Er ist blind, sein Unterkörper ist in eine Decke gehüllt, sein Stuhl hat Rollen: = Er ist gelähmt. Die Hausjacke, die randlose Toque auf dem Kopf, die um den Hals hängende Trillerpfeife zeigen schließlich an, daß er der Hausherr ist, auf dessen Pfiff Clov in seiner Küche wartet, und daß zwischen beiden ein Herr-Diener-Verhältnis besteht.

Die beiden ersten Sätze Hamms begründen noch ein weiteres Verhältnis zwischen ihnen und fügen damit gleichzeitig dem gesamten bisherigen Geschehen eine neue Bedeutungsvariante hinzu. Denn sein fragendes "Ich bin dran?" (06:30), das folgende Brillenputzen (Warum putzt ein Blinder seine Brille?) und Gesichtswischen (in der Reihenfolge des 'Betupfens' dem Bekreuzigen analog), der anschließende Satz "Jetzt spiele ich!" (06:45) besagen, daß auch Clovs Auftritt ein 'Spiel',

¹¹⁰ Die darin verborgene Anspielung auf Zenons Paradox von den Körnern und dem Haufen dürfte wohl nur ausgesprochenen BECKETT-Kennern auffallen.

¹¹¹ Daß der Küchenraum würfelförmig ist, läßt sich mit dem sichtbaren Raum, der ebenfalls einem Würfel ähnelt, nur in vordergründigen Zusammenhang bringen: beide sind ebenmäßig.

mehr noch: Bestandteil eines Spielplanes war, in dem nun Hamm an die Reihe kommt, und seine Handlungen sind Vorbereitungen für diesen 'Auftritt'. Was der (deutsche) Titel "Endspiel" bereits nahelegt und mit Clovs 'Inspektion' der Bühne auf der Bühne angedeutet wurde, wird hier von neuem aufgenommen: in diesem unwirtlichen Gehäuse findet offenbar ein Spiel statt, ein Spiel im Spiel, dessen Regeln zwar nicht bekannt sind, das aber mit Clovs ersten Aktionen schon begonnen hat und sich im zweiten 'Spielzug' befindet.

In der Folge kann Hamms Monolog sowohl Selbstgespräch als auch bewußt gestaltetes Sprechen, 'Rolle' sein, doch auch im ersten Fall trägt er theatralische Züge: Das Falten des Tuches skandiert die deklamatorisch vorgetragene Selbstbemitleidung, so daß der Eindruck des Rollenmemorierens entsteht, von Satz zu Satz wechseln Sprechtempo und Intonation. Er 'schnüffelt' fragend nach Clov (dessen Name damit erstmals erwähnt wird):= Er glaubt, daß er belauscht wird, oder freut sich, einen Zuhörer zu haben, - auch das ein Anzeichen dafür, daß sein Monologisieren bewußt geschieht, daß Hamm Theater spielt. Sein Selbstgespräch verebbt in Gähnen und Sinnieren darüber, 'was er bloß hat':= Selbstkritik seiner 'Darstellung'.

Durch diese Spiel-Hinweise werden die Aussagen Hamms relativiert, es bleibt offen, ob er wirklich stolz auf sein 'erhabenes Elend' ist, ob er wirklich fürchtet, daß anderer Menschen Leiden dem seinen gleichwertig sind. Ebenso unklar ist, ob sein träumerisches "Welche Wälder!" (08:00) eine Rückerinnerung an ein soeben unterbrochenes Traumerlebnis oder einen Teil seiner Rolle darstellt, und ob sein Wunsch, "daß es endet", mit dem (möglichen) Wunsch Clovs korrespondiert.

08:45 - 13:30 Erster Dialog Hamm - Clov

Diese Ambivalenz der Spielebenen setzt sich im ersten Dialog zwischen Hamm und Clov fort. Die kurzen Gesprächspassagen liefern weitere Informationen über das Verhältnis der beiden zueinander und über die Situation, in der sie sich befinden: Das Herr-Diener-Verhältnis wird umgekehrt auch als Abhängigkeitsverhältnis charakterisiert, denn Hamm ist auf Clovs Hilfestellung beim Schlafengehen angewiesen. Die Haltung Clovs (vorgebeugter Oberkörper, hängende Arme, 'teilnahmsloser' Blick)

drückt zudem zwar Ergebenheit aus, diese ist aber eher im Sinne von 'Schicksalsergebenheit' zu deuten denn als Unterwürfigkeit, denn Clov befolgt den Befehl, Hamm schlafen zu legen, nicht. Eine weitere Information: Die Uhrzeit scheint keine Bedeutung mehr zu besitzen, denn es ist "soviel wie gewöhnlich" (09:15).

Gleichzeitig macht die Form des Dialogs durch den sprunghaften Wechsel der Themen, die unterschiedlichen von Hamm angeschlagenen Tonarten und die Gesprächspausen deutlich, daß im Gespräch keine wirkliche Kommunikation stattfindet und daß dem Reden kein echtes Mitteilungsbedürfnis zugrundeliegt. Der Dialogfluß reißt ständig schon nach wenigen Sätzen ab und muß neu initiiert werden, Hamms Fragen scheinen darüberhinaus einem Kanon zu entstammen, der bereits oft durchlaufen wurde, den Hamm aber anscheinend immer wieder daraufhin überprüft, ob ihm nicht doch noch eine neue Variante abgewonnen werden kann. Er ist allerdings auch in dieser Beziehung auf Clov angewiesen; denn wenn Clov nicht auf seine Gesprächsansätze eingeht, wenn er nur ablehnende oder überhaupt keine Antworten gibt, kann sich kein Dialog entwickeln. Fünf verschiedene Versuche macht Hamm: er beschimpft Clov, erteilt einen Befehl, gibt sich vertraulich, schlägt einen 'harten Kurs' ein, fragt freundlich-verbindlich. Doch Clovs Antworten sind abweisend und stereotyp, nicht 'entwicklungsfähig':= Clov ist nicht gewillt, mitzuspielen.

Da der Dialog nicht in Gang kommt, legt Hamm eine 'Spielpause' ein (09:45). Indem er dabei 'aus der Rolle fällt' (er spricht mit normaler Stimme) und sich mit Clov darüber verständigt, daß sie 'es' beide 'satt' haben, wird erkennbar, daß sie nur gezwungenermaßen spielen:= Sie warten darauf, daß sich irgendetwas ändert, zu Ende geht, und diese Wartezeit wird mit einem Frage-und-Antwort-Spiel ausgefüllt ("Das ganze Leben dieselben Fragen, dieselben Antworten", 10:15).

Hamm ist bei diesem Spiel der aktivere Teil; denn er nimmt es wieder auf und forciert es, indem er Clov zu quälen beginnt. Er will ihm nichts mehr zu essen geben (bzw. nur soviel, daß Clov nicht stirbt; denn das würde aufgrund der Abhängigkeit Hamms beider Tod bedeuten); er hält ihm vor Augen, daß Clov von ihm abhängig ist ("Es gibt sonst keine Stelle", 11:00); er delektiert sich an Clovs Eingeständnis, unter ihm gelitten

zu haben. Der Dialog wird zum Kleinkrieg, doch da sich Clov auch hier stets auf dem 'Rückzug' befindet, läuft sich das Gespräch immer wieder tot. Für Clov scheint das Reden nicht die gleiche Bedeutung zu besitzen wie für Hamm, er rechnet sich offensichtlich noch eine Chance aus, der Situation zu entkommen: die Relativierung des 'Endes' durch ein 'vielleicht' zu Beginn seines erstens Monologes deutet ebenso daraufhin wie sein "Ich versuch's" (11:00), nämlich Hamm zu verlassen.

Dennoch stellt Clov gerade in dieser Situation zum erstenmal von sich aus eine Frage ("Hast du geblutet?", 11:30). Ob er es allerdings aus Anteilnahme tut oder ob die Anspielung auf eine weitere Krankheit Hamms eine Revanche darstellt, bleibt offen. Hamm scheint die Frage jedoch unangenehm zu sein; er geht rasch über sie hinweg und verlagert das Gespräch auf ein anderes Thema.

Der 'Wo-bist-du?'-Dialog zeigt Hamm wieder als Antreiber und Clov als Spielverderber: Clov kürzt das Spiel ab, indem er auf Hamms 'Singen' mit normaler Stimme antwortet. Auch Clovs Begründung, warum er Hamm nicht tötet ("Ich weiß nicht, wie der Speiseschrank aufgeht", 12:15), sagt - abgesehen von der Art der Formulierung - nichts Neues, sondern wiederholt die materielle Abhängigkeit Clovs. Der Fahrrad-Streit hingegen bringt - außer der Information, daß es keine Fahrräder mehr gibt, also auch in Bezug auf das Vorhandensein bestimmter Dinge eine End-Situation erreicht ist - einen ersten Hinweis auf die Vorgeschichte der Handlung: Hamm war ehemals ein wohlhabender Mann¹¹², und Clov verteilte in seinem Auftrag Almosen an Arme. Die Erinnerung an diese Zeit ruft bei Clov einen freudigen Gesichtsausdruck hervor: = Früher scheint es ihm besser ergangen zu sein (was allerdings im Widerspruch zum ersten Monolog steht, wo vom Gestraftwerden die Rede war).

Naggs Erscheinen unterbricht den Dialog. Clov wendet sich zum Gehen (= er ist froh, von Hamm fortzukommen), Hamm versucht ihn zu halten, indem er ihn einschüchtert ("Draußen ist der Tod", 13:15); doch Clov reagiert wieder nicht. Hamm läßt ihn gehen: = Er scheint trotz allem sicher zu sein, daß Clov ihn nicht ver-

112 Auch im Bühnenbild wird durch die verzierten Tür- und Fensterrahmen (Jugendstil) und den 'herrschaftlichen' Stuhl auf den vergangenen Reichtum hingewiesen.

lassen wird. Sein "Es geht voran" (13:15) bleibt allerdings mehrdeutig: es kann sowohl die Tatsache meinen, daß wieder eine 'Spiel-Runde' vorbei ist, als auch auf Clovs Weggang oder Naggs Erscheinen bezogen sein.¹¹³

13:30 - 14:30 Dialog Hamm - Nagg

Naggs Erscheinen klärt die Funktion der Mülltonnen: sie sind Aufenthaltsort von Menschen. Hamm beschimpft Nagg mit "Verfluchter Erzeuger!" (13:30):= Nagg ist sein Vater (zweite Bedeutung: Hamm verflucht seine Erzeugung, sein Dasein); Hamm erkundigt sich nach den 'Stümpfen':= Nagg ist ein Krüppel ohne Beine. Der Sohn behandelt also seinen greisen Vater, der (weiß gekleidet und geschminkt) kurz vor dem Sterben zu stehen scheint (also vor dem Ende?), wie Abfall und erfreut sich an der Hilflosigkeit des Alten: Clovs Mitteilung, es gebe keinen Brei mehr, wiederholt er schadenfroh, obwohl Nagg nicht mehr beißen kann, läßt Hamm ihm durch Clov einen Zwieback statt des Breies offerieren. Als Nagg schließlich zu 'nörgeln'¹¹⁴ beginnt, wird er wieder eingesperrt.

Neben dieser Charakterisierung Hamms durch das Verhältnis zu seinem Vater wie der Kennzeichnung der zwischenmenschlichen Beziehungen in diesem Raum überhaupt gibt es ein neuerliches Verfall-Indiz (Naggs Stümpfe), auch das Verlassen-Motiv wird weitergeführt. Hamms gespieltes Erstaunen, daß Clov noch da ist, wehrt dieser als verfrüht ab:= Das 'vielleicht' des Verlassens besteht weiterhin.

14:30 - 18:00 Fortsetzung des Dialogs Hamm - Clov

Das Intermezzo mit Nagg hat die Stimmung etwas aufgelockert; Hamm und Clov scherzen über ihr körperliches 'Spezialistentum', das ihre Abhängigkeit begründet¹¹⁵. "Kein Telefonanruf?" (14:45):= Hamm zeigt 'Galgenhumor' (denn Telefone dürfte es ja wohl auch

¹¹³ Obwohl Hamm ins Publikum spricht, gibt es zu diesem Zeitpunkt noch keinen klaren Hinweis dafür, daß er damit die Zuschauer direkt anspricht.

¹¹⁴ Hier ließe sich Namenssymbolik konstatieren: engl. to nag = nörgeln.

¹¹⁵ Clov leidet - wie Hugh KENNER herausgefunden hat - an 'Akatheisie' ('Samuel Beckett'. S.18).

nicht mehr geben, geschweige denn Anrufer). "Niemand lacht?":= Wieder wird die Spiel-im-Spiel-Ebene angesprochen, zugleich auch das Publikum (das sich jedoch offenbar nicht angesprochen fühlt):= Hamm und Clov sind sich ihres Schauspielerdaseins bewußt. Doch an Beifall für ihre 'Einlage' liegt ihnen nichts:= Auch das verspricht keine Abwechslung oder Änderung.

Die Spielebene wird allerdings beibehalten, der Dialog über die Natur gerät zum rhetorischen Kabinettstück: der Beweis für das Vorhandensein von Natur wird nicht im Wachstum gesehen, sondern im Zerfall. Clov widerruft daraufhin seine These, daß es keine Natur mehr gibt, mag aber auch dieses Rededuell nicht mehr weiterführen, sondern kehrt wieder auf die 'eigentlichen' Spielebene zurück, zur Selbstreflexion: "Niemand auf der Welt hat je so verdreht gedacht wie wir" (15:15).

Damit ist wieder ein Spiel-Ansatz zunichte gemacht, und keiner findet sich bereit, einen neuen zu versuchen. Erst nach längerem Schweigen setzt Hamm mit seiner Feststellung, daß 'es dauert', und seiner (zweiten) Frage nach dem Beruhigungsmittel wieder an¹¹⁶ (= Hamm kann nicht schweigen), doch Clov versucht der konventionellen Eröffnungsformel durch Rückzug in die Küche auszuweichen (= Clov will nicht reden). In der Gefahr, wieder allein gelassen und damit dem Schweigen oder Monologisieren überlassen zu werden, verlegt Hamm sich aufs Provozieren und spottet über Clovs poetische Formulierung ("Ich sehe mein Licht, das stirbt"; 16:15), erreicht aber genau das Gegenteil: Clov ist verletzt.¹¹⁷ Er reagiert auch auf Hamms einlenkende Erkundigung nach den 'Samenkörnchen' ärgerlich: wo die Natur sich nur noch in Zerfall äußert, können keine Keime gedeihen.

Erneut setzt der Dialog aus, erneut wird die 'eigentliche' Lage voll bewußt: es ist ein Abend (= Theaterabend?) wie jeder andere (17:00). Angst macht sich breit: die nicht durch Reden ausgefüllte Zeit bedrückt Hamm, bewirkt Nervosität. Clov um-

116 'Kardiogramm'-Geste: Zeichen für gleichmäßigen Herzschlag, für gleichmäßiges Verrinnen der Zeit, für Dauer?

117 Mit "Menetekel" taucht eine weitere religiöse Anspielung auf (16:00), sie als Hinweis auf die Ursache für die End-Situation zu interpretieren, setzt jedoch genaue Bibelkenntnisse voraus. (Vgl. Daniel 5,26-27: "Mene, das ist: Gott hat dein Königreich gezählt, und vollendet. Tekel, das ist: man hat dich in einer Waage gewogen, und zu leicht gefunden.")

reißt das Dilemma, in dem sie stecken: "Irgendetwas geht seinen Gang" (17:15), und sie können sich keine Vorstellung von diesem 'Etwas' machen. Immer geht etwas 'voran' (17:45), aber es ist 'leere' Zeit, es verändert sich nichts. Auch Clov versucht zu 'gehen', und zwar seit seiner Geburt, aber er konnte bisher nicht: = Er konnte auf Hamm nicht verzichten und ihn verlassen.

18:00 - 30:00 Dialog Nagg - Nell

Nagg, bereits beim 'Samenkörnchen'-Dialog wieder aus seiner Tonne aufgetaucht, klopft an die andere Tonne; Nell erscheint, wie Nagg weiß gekleidet und geschminkt, wie er offenbar beinlos, Naggs Frau und Hamms Mutter.

Eine "groteske Idylle"¹¹⁸ entfaltet sich: ein greises verstümmeltes Ehepaar versucht den ehelichen Kontakt aufrechtzuerhalten ("Küßchen!", 18:15), verständigt sich über das körperliche Befinden ("Mein Zahn ist ausgefallen." - "Siehst du mich?" - "Hörst du mich?"), schwelgt in Erinnerungen und erzählt sich Witze. Auch sie treiben eine Art Spiel, eine "Komödie" (18:30), auch bei ihnen muß das Gespräch immer wieder angekurbelt werden: Nagg stellt die Fragen, und Nell antwortet, einsilbig, mit leidenschaftsloser, 'gelangweilter' Stimme, den Blick stets starr geradeaus gerichtet. Die Gesprächsthemen beschränken sich dabei fast ausschließlich auf den Zustand und Verfall ihrer Körper: = Ihr Denken ist weitgehend auf den körperlichen Bereich reduziert, ihre Bedürfnisse - so auch Naggs Verlangen nach seinem Brei (vgl. 13:30) - sind rein kreatürlich.

Die eheliche Gemeinsamkeit besteht nur noch aus gemeinsamen Erinnerungen; Nell lebt auf, wenn sie von der Vergangenheit spricht ("Ah gestern!", 18:45, 24:15 - "Früher!", 20:45). Immer wenn das Gespräch zu enden droht, greift Nagg daher auf die gemeinsamen Erlebnisse zurück: den Tandemunfall (der den Verlust der Beine erklärt), ihre Verlobung und den Witz, den er damals zum erstenmal erzählte. Diese Ereignisse sind zudem - im Gegensatz zur jetzigen Situation - noch genau lokalisiert (Ausgang von Sedan, Comer See); sie haben noch einen festen Standort, während dies nunmehr augenscheinlich keine

¹¹⁸ HENSEL, Georg: 'Samuel Beckett'. S.46

Rolle mehr spielt. Einen letzten Rest an ehelicher Solidarität zeigt Nagg schließlich, indem er seinen Zwieback mit Nell teilen will, doch Nell reagiert nicht auf sein Angebot:=" Auch hier sind die zwischenmenschlichen Beziehungen auf einem Tief- oder Endpunkt angelangt.

Der Dialog Nagg - Nell enthält Parallelen zum Dialog Hamm - Clov, wie Hamm ist auch Nagg der aktive Partner, der den Gesprächsfaden immer wieder neu aufnimmt, wie Clov antwortet Nell widerstrebend ("Erinnerst du dich ..." - "Nein.", 19:45), wie er spricht auch sie vom 'Verlassen' (23:45), ohne es zu tun. Nagg und Nell erscheinen damit formal als Spiegelbild von Hamm und Clov, deutbar als Vorausschau auf die Zukunft der beiden: ihre körperliche Bewegungsfreiheit wird immer mehr eingeschränkt werden, ihr Dialog wird - möglicherweise reduziert - derselbe bleiben, und die Androhung des Verlassens wird weiterhin nur verbaler Akt sein.

Über diese Analogie hinaus enthält der Dialog Nagg - Nell allerdings noch einen wesentlichen Aspekt in Bezug auf die Gesamtsituation. "Nichts ist komischer als das Unglück" (22:45): Nells Vergleich des Leidens mit einem Witz deutet an, daß auch herkömmliche Kategorien und Empfindungen wie Freude, Trauer oder Leid nichts mehr gelten, daß eine Art 'Umwertung der Werte' stattgefunden hat, wobei allerdings den Werten ihr Bezugssystem entzogen wurde. Daher ist der 'metaphysische' Witz vom Schneider auch gar nicht mehr "lustig" (25:00): in ihm kommt zwar zum Ausdruck, welches 'Pfuschwerk' die in sechs Tagen 'zusammengeschusterte' Welt ist und daß darin die letzte Ursache für die Lage der vier Personen begründet liegt, doch es lohnt sich selbst nicht mehr, darüber zu lachen, geschweige denn Traurigkeit darüber zu empfinden, überhaupt etwas zu empfinden. Es geht nur noch um das Ende und um das Ausfüllen der Zeit bis zum Ende: Hamms wütende Feststellung, daß seine Eltern noch nicht "am Ende" (29:15) sind, immer noch reden, weist darauf hin, daß das Reden, das Spiel nur Zeitvertreib ist, daß aber das Ende nicht kommen kann, solange noch geredet und gespielt wird.

Hamm kann zudem anscheinend erst dann 'enden', wenn seine Eltern geendet haben (wobei 'enden' sowohl 'aufhören zu reden' als auch 'sterben' heißen kann); ihre gewaltsame Beseitigung

scheint jedoch keine Lösungsmöglichkeit zu sein. Denn sowohl die Aufforderung an Clov, die Tonnen ins Meer zu schmeißen (29:30), als auch der Befehl, die Deckel zu vernieten (30:00), werden widerrufen: "Es eilt nicht" (30:15).

30:15 - 33:45 Hamms erste Runde

Mit der Unterbrechung des Nagg-Nell-Dialogs und dem Rückzug der beiden Alten in ihre Tonnen ist der alte Zustand wiederhergestellt: Hamm und Clov müssen ihr Spiel von neuem beginnen. Die ersten Ansätze werden schon von Hamm selbst wieder abgebrochen: 'Deckel vernieten' und 'Pipi machen' eilen nicht, das Beruhigungsmittel zieht bei Clov nicht. Auch das Thema 'der alte Arzt' - durch das Beruhigungsmittel hervorgerufene Assoziation - wird nicht weiter verfolgt, wobei durch den Doppelsinn des Wortes 'natürlich' (= 'selbstverständlich' oder 'auf natürliche Weise') und Clovs ärgerlich-erstaunte Frage "Und du fragst mich das?" (30:45) unbestimmt bleibt, ob Hamm das 'Selbstverständliche' nur vergessen hat oder ob er irgendwie mit dem 'natürlichen' Tod des Arztes in Verbindung steht.

Da der Dialog wieder ins Stocken gerät, greift Hamm auf eine andere Möglichkeit des Zeitvertreibs zurück. Er läßt sich von Clov im Raum umherschieben, macht eine "Runde um die Welt" (31:00):= Der Herrscher verläßt seine zentrale Stellung ("Ich stand doch genau in der Mitte?", 31:15) und macht eine 'Inspektionsfahrt' entlang den Grenzen seines Reiches, seiner Welt. Während dieser 'Runde' wird erneut auf das Spiel im Spiel und die bewußte Theatralik der Vorgänge hingewiesen, denn zum einen verändert Hamm seine Stellung auf dem Schachbrett-Boden (= der König zieht und probiert seine beschränkten Zugmöglichkeiten aus), zum anderen tastet er nach der imaginären 'Vierten Wand' der Guckkastenbühne und macht Clov den Vorwurf, er belüge ihn:= Theater wird als 'Lüge', als 'Betrug' dargestellt, jedenfalls für die Zuschauer, die dem Schein erliegen.

"Jenseits ist die andere Hölle!" (31:45): Hamms Ausspruch¹¹⁹ kennzeichnet noch einmal die Lage. Es gibt also keinen wesentlichen Unterschied zwischen Innenraum und Außenwelt, denn dies-

¹¹⁹ Parodie von "L'enfer, c'est les Autres" (SARTRE, "Huis clos")?

seits ist folglich die 'eine' Hölle. Bezogen auf Clov:= Es hat keinen Zweck, ihn zu verlassen, denn es bietet sich keine Alternative. "Alles ist hohl" (32:15):= Es gibt also auch keine 'Substanz' mehr, denn die Backsteine sind - contradictio in adjecto - ausgehöhlt.

Wie eine Parodie des Ausdrucks 'Verlust der Mitte',¹²⁰ nimmt sich die Rückkehr Hamms an seinen Platz aus. Aus seinem "ungefähr in der Mitte" (32:45) wird ein "genau in die Mitte" (33:15):= Er, der Blinde, befürchtet, daß ihn Clov, den er durch seine Anspielung auf die Vergeblichkeit der Hoffnungen auf ein Entkommen gereizt hat, belügt; er (der 'Egozentriker') fürchtet um seine zentrale Position, um seine Macht. Wieder findet ein Kampf statt, in dem jeder versucht, den anderen zu schikanieren: Hamm hetzt Clov herum, Clov revanchiert sich, indem er das Verschieben des Stuhles nur simuliert. Für Clov ist dies die einzige Möglichkeit, sich zu rächen, sein 'Beiseite' offenbart, daß er Hamm nicht töten kann, und zwar nicht nur wegen seiner materiellen Abhängigkeit, sondern vor allem, weil Mord (wie auch Selbstmord) überhaupt keine Lösung darzustellen scheint: Hamm 'zögert zu enden' (vgl. 08:15), und auch die Alten werden nicht ins Meer geworfen oder eingeschlossen.

33:45 - 38:45 Clovs Komödie mit dem Fernglas

Nach den 'Informationsgesprächen', die hauptsächlich von dem Verhältnis zwischen Hamm und Clov und von ihrem allgemeinen Befinden handelten (und bei denen Clov fast ständig neben Hamms Stuhl stand), werden nun auch der Raum und die Außenwelt mit einbezogen. Clovs Funktion als Verbindung zwischen den beiden 'Welten' (er verläßt offenbar ab und zu den 'Unterschlupf', um Sand für die Tonnen zu holen) tritt nun in den Vordergrund: er muß sich 'die Erde' anschauen.

Wieder ist mit den Vorbereitungen zu diesem neuen Spielabschnitt eine Clownerie verbunden: Clov vergißt abwechselnd Leiter und Fernglas, beim Hochstemmen auf die Leiter läßt er das Fernglas fallen. Erneut werden auch die Spielebenen verdeutlicht: Clov wendet sich ans Publikum, wenn er ankündigt: "Es wird wieder heiter" (34:45), er richtet das Glas (verkehrt herum) auf die

120 Vgl. ADORNO, Theodor W.: 'Versuch, das Endspiel zu verstehen'. S.231

Zuschauer, wenn er "eine begeisterte Menge" (35:15) sieht, und auch sein "Keiner lacht?" (35:45) bezieht diesmal deutlich das Publikum mit ein. Das Bühnengeschehen weist dadurch auf sich selbst zurück, es beinhaltet gleichzeitig Ablauf und Kommentar zu diesem Ablauf, indem die Akteure 'selbstironisch' beteuern, daß es voran gehe, und die komischen Passagen (auch) als Zugeständnisse an das Bedürfnis der Zuschauer nach Aktion, nach Handlung im traditionellen Sinne deklariert werden.

Clovs Blick aus dem 'Erdfenster' hat das (voraussehbare) Ergebnis: "Nichts rührt sich" (36:00), alles ist "aus" (36:30). Das erlösende Wort fällt jedoch nicht, Clov sagt nicht, wie Hamm vermutlich hofft, daß es 'zu Ende' sei, sondern er sagt 'aus'. Andererseits geschieht auch nichts Beunruhigendes, es herrscht nach wie vor der alte Zustand, es passiert eben 'nichts'. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt der Blick aus dem 'Meerfenster': zwar scheint sich am Leuchtturm etwas verändert zu haben, aber sonst ist "nichts am Horizont" (37:30), keine Sonne und keine Anzeichen von Leben. Es ist weder Tag noch Nacht (sondern ein 'Abend wie jeder andere'), weder hell noch dunkel, sondern "hellschwarz" (38:15), also grau: farblicher Ausdruck für 'Unbestimmtheit' oder einen Zustand kurz vor dem (schwarzen) Ende. Clov schreit Hamm das "Grau!" zu und flüstert es ihm in die Ohren: "Hamm soll endlich begreifen, daß sich nichts verändert hat, und auch für Hamm keine Aussicht darauf besteht, daß sich etwas ändern wird."

38:45 - 41:00 Die Floh-Episode

An diesem neuerlichen 'Endpunkt' einer Spielrunde steht wieder ein Wechsel der Spielebenen, genauer: eine Selbstdarstellung Hamms und Clovs als (Schau-)Spieler. "Warum diese Komödie, jeden Tag?" (38:45) hatte bereits Nell gefragt (vgl. 18:30), Clovs Frage kann sich überdies auch auf seine 'Fernglas-Komödie' beziehen. Hamms Antwort ist ebenfalls doppeldeutig: "Der alte Schlendrian. Man kann ja nie wissen" (38:45) - das läßt vermuten, daß er doch noch Hoffnung hat, daß es einmal endet, und eben solange weiterzuspielen versucht.

Dadurch, daß Hamm bei diesem Satz seine Brille abnimmt, erhält der Ausspruch allerdings noch eine weitere Bedeutung, denn aus dem blinden Hamm wird plötzlich ein sehender Hamm, und das

bedeutet: er hat bislang den Blinden nur gespielt. Oder aber: hier spricht nicht die theatrale Figur Hamm, sondern der Darsteller des Hamm. Dieser zweite Sachverhalt wurde schon im ersten Hamm-Monolog angedeutet, als Hamm seine Brille putzte, - eine für einen Blinden sinn- und nutzlose Tätigkeit, erklärbar nur, wenn man sie als Tätigkeit eines sehenden Schauspielers betrachtet, der sich aufs Spielen vorbereitet. Ob dieser Schauspieler aber nun mit einem sehenden Hamm oder dem Darsteller Horst Christian BECKMANN zu identifizieren ist, läßt sich nicht ohne weiteres entscheiden; die Annahme, daß Hamms Blindheit Teil seiner 'Rolle' ist, besitzt nach dem bisherigen Verlauf des Bühnengeschehens den gleichen Wahrscheinlichkeitsgrad wie die Deutung, daß hier der Darsteller aus der Rolle fällt und seine Äußerung (auch) 'privaten' Charakter hat. Mögliche Interpretationen wären dann: in dem einen Fall, daß Hamm dadurch, daß er sich Attribute der Krankheit und des Verfalls zulegt, das Ende beschleunigen möchte, in dem anderen Fall, daß durch die Kennzeichnung der Äußerung als einer 'privaten' Mitteilung unter den Darstellern erneut auf die unterschiedlichen Spielebenen hingewiesen wird und zudem eine Art Credo in Bezug auf den Sinn alles Theaterspielens sich manifestiert: Man kann nie wissen, ob es nicht doch etwas nützt, ob es nicht doch eine (verändernde?) Wirkung erzielt.

An die kurze Reflexion schließt sich ein Traumerlebnis Hamms an: er hat in seiner Brust eine Wunde gesehen, es war aber nicht sein Herz, denn "es lebte" (39:00). Auch hier ein (sprachlicher) Doppelsinn: bezieht sich 'es' auf 'Herz', heißt das, daß die Wunde nicht im Herzen war; bezieht sich 'es' allgemein auf das, was Hamm gesehen hat, bedeutet es, daß sein Herz nicht mehr lebt, daß er - metaphorisch gesprochen - ein totes oder steinernes Herz hat.

Die Erinnerung an das Traumerlebnis scheint Hamm zu ängstigen; wieder stellt er die Frage nach dem, was 'eigentlich' vorgeht, und wieder erhält er von Clov die unbestimmte Antwort: "Irgendetwas geht seinen Gang." (39:00) Zum erstenmal denkt Hamm diesen Sachverhalt jedoch weiter, und sofort stellt sich ihm die Frage nach dem Sinn des Ganzen. Im Gegensatz zu Clov, der solche Fragen nur als Witz betrachtet ("Das ist aber gut", 39:30), drängt sich Hamm der Verdacht auf, daß sie nicht nur einfach

'sein', sondern auch etwas "bedeuten" (39:15), also 'Zeichenfunktion' für andere 'vernunftbegabte Wesen' haben könnten, und er erwägt die Möglichkeit, "daß alles vielleicht nicht umsonst gewesen sein wird" (39:45). Ambivalenz auch hier: heißt das - auf der 'eentlichen' Ebene -, daß für Hamm die Suche nach dem Sinn, nach der Bedeutung (und damit das Denken überhaupt) die letzte Ursache für die ausweglose Situation ist, oder bedeutet es - wieder auf einer eher privaten Ebene -, daß erneut über den Sinn des Spielens reflektiert wird? Die grübelnde Haltung deutet auf die erste Interpretationsmöglichkeit hin, doch müssen auch hier Deutungsversuche in Ansätzen stecken bleiben; zu schnell wird dieser 'metaphysische' Strang gekappt.

Die Handlung schlägt um ins Burleske: Clov meint, einen Floh zu haben. Das reißt Hamm aus seinen Meditationen; denn "von da aus könnte sich ja die Menschheit von neuem entwickeln" (40:00), und das wäre das Ende der Hoffnungen auf das Ende. Die Jagd auf den Floh ist daher eine Art 'Existenzkampf' mit negativem Vorzeichen; die clowneske Form dieser Szene (die zwar nicht alltäglich zu sein, aber zum Bereich der möglichen Ereignisse zu gehören scheint) relativiert allerdings den Ernst des Geschehens: wie versprochen, wird es für das Publikum wieder heiter.

41:00 - 44:00 Hamms Prophezeiung

Auch Hamm hat die Episode erheitert; er willigt ein, sein Pipi zu machen, und erwägt plötzlich Fluchtpläne. Er will allerdings "allein aufbrechen" (41:30):= Er will der Bindung an Clov entfliehen, obwohl die anderen 'Säugetiere' auch nur sein "Unglück" (41:15) sein könnten. Clov reagiert auf diesen Seitenhieb wie gewöhnlich: er nimmt den Befehl, ein Floß zu machen, ernst und macht Anstalten, Hamm wirklich zu verlassen. Wieder versucht Hamm, Clov mit den üblichen 'Initialfragen' aufzuhalten, wieder eskaliert der Kleinkrieg. Schließlich malt Hamm aus, was Clov erwartet, wenn er wirklich fortgehen sollte: es werde ihm genauso ergehen wie Hamm (= Hamms Zustand ist paradigmatisch für ein bestimmtes Stadium), nur werde sich niemand um ihn kümmern, weil er kein Mitleid mit anderen (= Hamm) gezeigt habe:= Mitleid ist keine normale Empfindung mehr;

was Menschen zusammenhält, ist die Furcht vor der Einsamkeit, die fehlende Möglichkeit zum Dialog.

"Ich kann mich nicht setzen" (43:45):= Clov versucht, die Pro-
phezeiung 'sophistisch' zu unterlaufen. "Du kannst uns nicht
verlassen" (44:00):= Auch Clovs 'Verlassen'-Argument zieht
nicht mehr, Hamm deckt es als Schein-Argument auf. "Dann werde
ich euch nicht verlassen" := Clov scheint zu resignieren. "Er-
ledigen" := Wieder wird darauf hingewiesen, daß weder Töten
noch Verlassen eine Möglichkeit ist, das Ende herbeizuzwingen,
es bleibt nichts anderes übrig, als zu warten, zum 'million-
stenmal' "die alten Fragen, die alten Antworten" (44:30) zu
reproduzieren und vom Handeln lediglich zu reden und zu träu-
men ("Hintern Gebirge aber?", 45:00).

Damit ist - auch in Bezug auf den Fortgang der Handlung - eine
Art Nullpunkt erreicht, eine Alternative zur Fortsetzung des
'ewigen Spieles' kann nur noch darin bestehen, daß Clov Hamm
wider Erwarten doch noch verläßt (was zum gegenwärtigen Zeit-
punkt zwar möglich, aber wenig wahrscheinlich erscheint), oder
aber darin, daß das Spiel durch Einwirkung von außen, durch
Eingreifen eines 'deus ex machina' unterbrochen wird (wobei
die ständigen Hinweise, daß es außerhalb des Raumes nichts
mehr gibt, auch diese Möglichkeit nicht sehr wahrscheinlich
erscheinen lassen). Die ganze Spannung auf Gang und Ausgang
der Bühnenhandlung kann sich folglich nur noch auf das Ein-
treffen einer dieser beiden Veränderungen konzentrieren, alle
anderen Ereignisse vermögen einer solchen Erwartungshaltung,
die auf Aktion aus ist, nur noch von geringem, zu geringem
Innovationsgrad zu sein. Die Folge: Die ersten Zuschauer ver-
lassen das Theater.¹²¹

44:00 - 47:00 Die Hunde-Episode

Auch die folgende Episode bringt keine wesentlich neuen Infor-
mationen, sondern liefert lediglich einige weitere Nuancen und
Mosaiksteinchen für das Gesamtbild. Es geht wieder "voran",

¹²¹ Damit soll nicht behauptet werden, daß sie es aufgrund obiger
Überlegung taten, sie mag jedoch mitgespielt haben. Offen
bleibt auch, inwieweit jeweils ein 'Herdentrieb' (bzw. 'Reihen-
trieb') sich auswirkte, d.h. inwieweit Zuschauer, die aufstehen
mußten, um andere vorbei zu lassen, sich spontan zum Mitgehen
entschlossen.

aber in die alte Richtung: der Kleinkrieg zwischen Hamm und Clov entzündet sich diesmal an einem Requisit, das Clov anscheinend extra für dieses Spiel hergestellt hat. Der Hund ist noch nicht ganz fertig, dennoch muß Clov ihn holen, er revan- chiert sich, in dem er Hamm im unklaren darüber läßt, welche Farbe der Hund hat. Hamm mäkelt an dem Tier herum, Clov kon- tert, indem er Hamm glauben macht, es könne auf drei Beinen stehen (auch hier also eine 'beschädigte Existenz').¹²²

Hauptmerkmal dieser Sequenz ist die ständige Analogie Clov - Hund: Clov meldet seine Rückkehr aus der Küche mit "Deine Hun- de sind da" (46:00); auch der Hund ist 'beinkrank', und Hamms Herrscher-Attitüde ("Du hast ihm sein Halsband nicht angelegt", 46:30 - "Laß ihn mal so mich anflehen", 47:00) macht eben- falls deutlich, daß Clov und Hund für ihn zur gleichen Kate- gorie zählen, - Wesen, die von ihm abhängig sind.

47:00 - 50:45 Hamms Erzählung vom Verrückten

Die Wiederholungen und Parallelen beginnen sich zu häufen: Hamms Frage nach Clovs "Erscheinungen" (47:15) korrespondiert mit Clovs Frage nach Hamms "Blutungen" (11:30); beide Male lautet die Antwort "Weniger", beide Male bleibt auch der Sinn unbe- stimmt. 'Mutter Pegg' steht in Parallele zum 'alten Arzt', auch sie ist gestorben, "erloschen" (47:15), auch über ihren Tod gibt es ein vieldeutiges Wortspiel. Ein weiteres 'Echo' kommt von Hamm, wenn er erklärt, er gehe seinen Gang (47:30):= De- monstration von Ruhe und Überlegenheit.

"Tu dies, tu das, und ich tu's. Ich weigere mich nie. Warum?" (48:15): Hamms Befehl, den Bootshaken zu holen, führt bei Clov erneut zur Bewußtwerdung seiner Lage. Wieder versucht Hamm ihm einzureden, daß er sich nie weigern wird, weil er sich nicht weigern kann; wieder reagiert Clov gereizt; wieder steigert sich die Auseinandersetzung zum Streit. Diesmal geht es schließ- lich um 'Wörter': auch in dieser Beziehung ist Clov von Hamm abhängig, er hat sie von ihm gelernt. Sollten sie nichts mehr

122 Andere Deutungsmöglichkeit: Clov belügt Hamm aus Mitleid. Das hieße allerdings, daß Hamms eindringliche Mahnung Ein- druck auf Clov gemacht hat, daß Clov sein Verhalten geän- dert hat, dem widerspricht, daß Clov kurz darauf schon zum viertenmal wieder sein Verlassen ankündigt.

"heißen" (49:00), keinen realen Sachverhalt (z.B. "gestern") mehr bezeichnen, sollte auch die Bezeichnungsfunktion der Wörter keinen Sinn mehr haben, so ist es notwendig, sich neue zu schaffen - oder aber ganz zu schweigen. Denn wo das Reden einziger Zeitvertreib ist, gilt die Präzision des Ausdrucks mehr als seine Mitteilungsfunktion (vgl. Nell: "Kannst du dich nicht etwas genauer ausdrücken?", 20:30). Doch auch präziser Ausdruck wäre in diesem Fall sinnlos: wo Zeitbegriffe nichts mehr gelten, hat es keinen Zweck, ein 'gestern' noch genauer zu bestimmen.

An diesen Verweis auf die Unzulänglichkeit der Sprache (auch sie befindet sich in einem Verfallstadium) schließt sich - ohne ersichtlichen Übergang - Hamms Erzählung vom Verrückten an. Der Verrückte sieht "diese Herrlichkeit" (49:45) als Illusion:= Der Nicht-Normale (zudem Maler, Künstler) erblickt das 'wahre' Gesicht einer Welt aus 'Asche' und bleibt von der Verblendung verschont. Das kann bedeuten, daß Hamm vermutet, sein Elend könne mit einer "falschen Perspektive"¹²³ zusammenhängen, er hat dem Verrückten nicht geglaubt, hat ihn "vergessen" (50:00) und sich dadurch in diese Lage gebracht. Ebenso kann die Erzählung auf Clov gemünzt sein, auf seine 'Illusion' des Fortgehens und Entkommens, aber auch Clov sieht ja 'nichts', wenn er aus dem Fenster schaut (vgl. 36:00), auch er hat eine Ecke, in die er sich zurückziehen kann, seine Küche, und er betrachtet dort auch die Wand. Ebenfalls unklar bleibt der syntaktische Zusammenhang der Schlußfolgerung aus dieser Erzählung: der "Fall" kann sich sowohl auf den verrückten Maler als auch auf das Vergessen seines Beispiels beziehen, wobei die 'Vergeßlichkeit' bei Hamm ebenso wie bei Clov liegen kann. Auch Clovs offensichtliches Interesse für den 'Fall' ("Ein Verrückter? Wann war das?", 50:15) bringt keinen Aufschluß darüber, ob und in welcher Weise er die Erzählung auf sich bezieht.

Aus seiner Reaktion auf Hamms Antwort ist allerdings etwas anderes zu entnehmen: für ihn gibt es keine Erinnerungen an eine glücklichere Vergangenheit wie etwa für Nell, seine "goldene Zeit" (50:30) liegt vor seiner Geburt, im Ungeborensein,

123 SEIPEL, Hildegard: 'Untersuchungen zum experimentellen Theater von Beckett und Ionesco'. S.215

als es noch nicht "so viele schreckliche Dinge" (50:30) gab. In Verbindung mit Hamms Beschimpfung seines Vaters ("Verfluchter Erzeuger!"; 13:30) wird der philosophische Hintergrund des Geschehens erkennbar: die Ursache der ganzen Misere, dieses Soseins, ist das Dasein überhaupt.

50:45 - 54:30 Das Spiel mit dem Wecker

Es folgen neue Echos: es hat "lange genug gedauert", "dieses alles" (vgl. 10:00); es ist "ein Tag wie jeder andere" (vgl. 17:00); "das ganze Leben" (vgl. 10:15) dasselbe Spiel, - Wiederholung als Spielform, weil keine anderen Möglichkeiten gegeben sind. Keiner 'kann' den anderen verlassen (51:15): dem einen (Hamm) ist es nicht möglich, der andere (Clov) vermag es nicht. Dennoch wird der hypothetische Fall weiter in die Spielvarianten mit einbezogen; denn er gehört offenbar zu den Grundvoraussetzungen des Reglements, und aus ihm lassen sich verschiedene Züge entwickeln.¹²⁴

So auch das Spiel mit dem Wecker, - wie die Floh-Episode ein Intermezzo, das den Zustand der Reflexion über die ausweglose Situation unterbricht und sie für kurze Zeit vergessen läßt. Auch hier sind in der Komik wieder Andeutungen auf die Grundmisere verborgen: Clov, das ganze Haus stinkt (51:45; vgl. 08:45: "Du verpestest die Luft!"), - ein weiterer Hinweis auf den Verfalls- und Verwesungszustand; bei seinem "Denkballett"¹²⁵ stellt Clov eine Beziehung zwischen seinen Beinen und dem Denken her, - Denken heißt Hoffnung auf einen Ausweg haben, und wenn die Beine versagen (wie bei Hamm), wird es ganz aus sein mit den Hoffnungen und dem Verlassen; der Pseudo-Enthusiasmus, mit dem beide dem Rasseln des Weckers lauschen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier ein zeitmessendes und zeitangebendes Gerät - zweck- und sinnentfremdet - nur noch als Geräuschinstrument verwendet wird.

124 Zu diesem Zeitpunkt ist bereits überdeutlich geworden, daß Clovs Androhung des Verlassens nur rhetorisches Element des Dialogs ist und so gut wie keine Aussicht auf Verwirklichung hat. Die Annahme liegt nahe, damit die während dieser Dialogpassage zunehmende Abwanderung und Unruhe unter den Zuschauern in Verbindung zu bringen (während einer anderen Vorstellung sagte an dieser Stelle ein Zuschauer beim Gehen: "Ich verlasse euch!").

125 HAERDTER, "Beckett inszeniert das Endspiel", S.102

54:30 - 63:30 Hamms Geschichte

Nachdem auch diese Spielvariante erschöpft ist und Clov sich zum Gehen wendet, muß Hamm zu einem Notbehelf greifen: zum Alleinspiel als Erzähler. Doch ein solches Solo verlangt zumindest einen Zuhörer, zur Not wird er erkauft. Nagg übernimmt den Part für den Gegenwert einer Praline: = Der Zuhörer ist kein Kommunikationspartner mehr, sondern nur noch (widerwillig) Adressat, um die Illusion einer Partnerschaft zu haben, die die Einsamkeit vergessen läßt, muß diese 'Dienstleistung' irgendwie materiell vergolten werden.

Reden ist Selbstzweck, Zeitvertreib, die sprachlichen Begriffe (z.B. "Ehre", 56:00) sind inhaltslos geworden, man kann nur noch über sie lachen oder ironisch zitieren. Der Verlust der semantischen und pragmatischen Funktion hat - wie Hamms Geschichte zeigt - die Betonung der syntaktischen Dimension und der ästhetischen Ausgestaltung der Rede zur Folge. Hamm verwendet in seiner Erzählung (auch hier zeigt er sich als Schauspieler) vier Stimmen, denen jeweils eine bestimmte Haltung zugeordnet ist: drei entsprechen der Erzählebene (der erzählende Hamm, der Hamm im Gespräch mit dem Bettler, der Bettler selbst), die vierte, der 'eigentliche' Hamm, kommentiert die Erzählweise. In der Entstehung wird bereits die Form der Erzählung reflektiert ("Schöne Stelle", 57:00 - "Ja, so wird's gehen", 58:00 - "Ja, das ist gutes Deutsch", 58:45 - "Oh, schwache Stelle", 60:00): = Hamm erweist sich als Sprachkünstler, der bewußt mit dem Wort umgeht, sich um den treffenden Ausdruck bemüht ("sagen wir", 57:15) und sich Gedanken über die Führung der Personen und der Handlung macht ("Es sei denn, ich führte andere Personen ein", 63:00). Diese künstlerische Einstellung ist angesichts der Sinnentleertheit der Sprache¹²⁶ paradox (um nicht zu sagen: absurd): = Kunst wird als Spielform dargestellt, die ihrer kommunikativen Funktion entkleidet ist und nur noch - ebenso wie alle anderen Handlungen - dazu dient, die Zeit auszufüllen und Leere und Einsamkeit zu verdrängen.

Hamms Geschichte ist allerdings nicht Fiktion, sondern (wenn auch gestaltete) Wiedergabe einer Begebenheit aus Hamms Leben.

¹²⁶ Die einzig verlässlichen Bezeichnungen für reale Sachverhalte sind Zahlenangaben (vgl. "null" - "fünzig" - "hundert" - "null").

Aus ihr läßt sich beispielsweise entnehmen, daß irgendwann eine Art Katastrophe eingetreten sein muß, die bewirkte, daß Hilfesuchende zu ihm, dem reichen oder mächtigen Mann mit den vollen Kornspeichern, kamen; daß er die Bittenden schroff und selbstgefällig behandelte und abwies, daß unter diesen Leuten auch ein Bettler war, der - am Heiligen Abend - um Brot für sein Kind bat. "Sie sind auf der Erde, dagegen gibt es kein Mittel!" (61:15):= Hamm hat die Hilfe verweigert, weil er offenbar schon damals keine Hoffnung auf eine Änderung der Lage gehabt hat, und deshalb den Bittenden "zu verstehen gegeben" (62:45), daß es keine wirkliche Hilfe sei, wenn er ihnen Getreide gäbe (obwohl er dann doch noch seine 'Armen' durch Clov unterstützte). Für eine weitergehende Interpretation dieser Hilfeverweigerung (etwa im Sinne einer moralischen Schuld) fehlen an dieser Stelle die Indizien, allenfalls läßt sich die Erzählung als ein Versuch der 'Vergangenheitsbewältigung' deuten.

63:30 - 67:45 Gebet und Naggs Fluch

An Hamms Geschichte schließt sich - nach dem 'Echo' des Flohs, dem Auftauchen einer Ratte (= ebenfalls ein Schmarotzer) - ein weiteres "mock-ritual"¹²⁷ an: Hamm, Nagg und Clov zelebrieren ein Gebet (Aufstellung im Dreieck = Anspielung auf Trinität?). Doch allein die Wahrung der Form (gesenkter Kopf, geschlossene Augen, 'katholisch' gefaltete Hände) ruft noch keine innere Empfindung hervor, das Ergebnis ist: "Kein Gedanke!" (64:15) "Er existiert nicht!" (64:45):= Das Ausbleiben einer Reaktion dient als 'negativer Gottesbeweis'.

In Naggs 'Fluch' wird wieder die Notwendigkeit des Zuhörers angesprochen. Was Hamm Clov prophezeit hat, trifft auch für ihn selbst zu: auch er soll sich bewußt sein, daß er nötig hat, "irgendeine Stimme" (66:45) zu hören, also jemanden braucht, der Mitleid mit ihm hat.

68:00 - 73:45 Der Dialog über Hamms Geschichte

"Der Spaß ist jetzt zu Ende" (68:00):= Das (abgewandelte) Shakespeare-Zitat¹²⁸ markiert einen Einschnitt im Bühnenge-

127 COHN, Ruby: 'Samuel Beckett: the comic gamut'. p.232

128 "Das Fest ist jetzt zu Ende" (Der Sturm, IV. Akt).

schehen. Hamm läßt sich den Hund geben:= Er benützt erstmals ein Spielrequisit erneut. Clov beginnt 'Ordnung' zu machen:= Er räumt die anderen Requisiten fort und beendet damit eine ganze Spielperiode. Es scheint auf das Ende zuzugehen; denn Ordnung ist für Clov Stille, Starre, Tod (68:45).

"Mir die Replik zu geben" (69:45):= Clov dient nur als Dialog- und Spielpartner, eine andere Beziehung ist zwischen ihm und Hamm nicht gegeben; der Terminus 'Replik' kennzeichnet zudem den Dialog zum wiederholten Male als theatralen, als Spiel im Spiel. Den Spielcharakter verdeutlicht auch Clovs scheininteressierte Befragung über den Fortgang der 'Geschichte', von Hamm ebenso scheinbar bescheiden abgewehrt; auch hier deuten Wiederholung von Thema und Form des Dialogs (Publikumsbezug: "Sollen wir uns mal totlachen?"; 71:30) sowie Clovs wachsende Munterkeit darauf hin, daß die 'Peripetie' überschritten ist und es auf ein Ende zugeht.

Um wieviel näher dieses Ende gerückt ist, überprüft Clov an Nagg und Nell. Nell scheint tot zu sein, Hamm hebt seine Kappe: = Es hat sich (vielleicht) etwas verändert. Nagg weint, "also lebt er" (73:15)¹²⁹: = Hamm muß noch warten, bevor auch er 'enden' kann.

73:45 - 79:15 Hamms zweite Runde

Hamms zweite Runde setzt die Wiederholung der Spiel-Varianten des ersten Teiles fort; das Repertoire scheint ausgeschöpft zu sein. "Ich will das Licht auf meinem Gesicht spüren" (73:45): = Hamm rüstet sich zur letzten Fahrt. Erinnerungen an den "Spaß" (74:00), den beide hatten und der jetzt zu Ende ist, tauchen auf; es war aber wohl immer nur Hamm, der Vergnügen an Clovs Ungeschicklichkeit fand.

Eine weitere Wiederholung: die 'Machtprobe', die sich nach der ersten Runde an Hamms Position 'in der Mitte' entzündete, findet nunmehr am Fenster statt. "Bin ich sehr weiß?" (75:00): = Weiß ist die Farbe des (nahen) Todes (vgl. Nagg und Nell); wenn Hamm weißer würde, wäre das ein Anzeichen dafür, daß es zu Ende geht. "Also öffne es!" (75:15):= Sinnlosigkeit kommt auch in dieser Verwendung einer logischen Schlußformel in ei-

129 Die Parodie des cartesianischen 'Cogito ergo sum' weist erneut auf die Umkehrung der Werte hin.

nem unlogischen Schlußverfahren zum Ausdruck. Schließlich gibt Hamm auch dieses Spiel vorzeitig auf: ebenso wie dem Hund ist auch der Runde nichts Neues mehr abzugewinnen.

Naggs Prophezeiung bewahrheitet sich, als Hamm zweimal nach ihm ruft (Parallele: auch Nagg hat nach seinem 'Fluch' zweimal nach Nell gerufen; vgl. 67:30). Hamm ruft allerdings nicht aus Not, sondern um zu überprüfen, ob Nagg ihn überhaupt hört, ob er noch lebt. Daraus entsteht wiederum eine kleine 'Komödie mit Hintersinn': Obwohl es lediglich darum geht, daß Nagg ihn gehört hat, gerät Hamm die 'Existenzfrage' wieder zum Spiel, und er insistiert darauf zu wissen, ob Nagg ihn beide Male gehört hat. Denn Nagg weint zwar nicht mehr, aber er lebt noch, und das bedeutet: "Das Leben geht weiter" (78:00), und damit auch das Spielen.

Hamm bittet Clov, ihn auf die Stirn zu küssen¹³⁰ und ihm die Hand zu geben (= Bitte um Vergebung oder Forderung nach einer Geste des Mitleids und der Verbundenheit?), Clov verweigert beides. "Ich will dich nicht berühren" (78:30):= Körperlicher Kontakt würde eine Vertraulichkeit bedeuten, die Clov Hamm nie entgegenbringen kann/will.

Beim Verlassen des Raumes äußert Clov Paradoxes: "Wenn ich diese Ratte nicht töte, wird sie sterben" (79:00). Getötet werden ist demnach der angenehmere Tod, sterben hingegen heißt, wie Hamm und Clov langsam und qualvoll 'enden'.

79:15 - 83:00 Hamms zweiter Monolog

Hamm ist "wieder dran", es geht wieder "voran" (79:15):= Ein neues Stadium im End-Spiel scheint erreicht. Sein Monolog entwickelt sich zu einer stichwortartigen Rekapitulation der Ereignisse, von denen seine Geschichte handelt, und zu einem neuerlichen Resümee seiner Lage.

"Helfen!", "Retten!" (79:45): er hätte helfen und retten können, aber er hat die Hilfe verweigert und die Bittenden zurück zu ihren "Orgien" (= Anspielung auf Sodom und Gomorrha?) geschickt. Denn es wäre keine Hilfe oder Rettung gewesen: "Das Ende ist im Anfang, und doch macht man weiter" (80:30):= Die

¹³⁰ Die Assoziation 'Judaskuß' liegt hier zwar nahe, es wäre aber fraglich, in welchem Zusammenhang von 'Verrat' gesprochen werden könnte.

Geburt ist bereits das Ende aller Hoffnungen (deswegen sehnt sich Clov nach der 'goldenen Zeit' des Ungeborenseins zurück), alle Handlungen während dieser Zeitspanne zwischen Anfang und Ende, zwischen Geburt und Tod sind reiner Zeitvertreib ("Und dann? Und dann?", 81:30). Um diese Zeit auszufüllen, kann man Geschichten erzählen (80:30), sich "vielleicht auf den Boden werfen" (80:30), seinen Vater und seinen Sohn (= Clov?) rufen (81:15), phantasieren (81:15) oder einfach vor sich hin reden und sich - wie ängstliche Kinder - die Illusion von Kommunikationspartnern verschaffen (82:15). Aber erst wenn das nicht mehr möglich ist, wenn man "schweigen kann und ruhig bleiben, wird es aus sein mit jedem Laut und jeder Regung" (81:15). Hamm beschreibt damit den 'circulus vitiosus' seines Lebens: er kann nicht schweigen, solange er lebt; er kann nicht enden, solange er reden kann.

"Hirsekörnchen" (82:30): Zenons ("jenes alten Griechen") Paradox, bereits in Clovs erstem Monolog erwähnt, erscheint wieder. Es dient als Vergleich für die Quintessenz aus Hamms Reflexionen: wie die Summe der Körnchen nie einen Haufen, eine neue Ganzheit ergibt, so besteht auch das Leben nur aus Einzelmomenten, "und das ganze Leben wartet man darauf, daß ein Leben daraus werde" (82:45). Von hier aus wird durch das Echo "Pitsch! Pitsch!" (82:30) auch das Tropfen in Hamms Kopf "seit der Zeit der Fontanellen" (56:30) in Umrissen verstehbar: seitdem er denken kann, 'tropfen' Gedanken, sucht er nach Sinn, aber er stößt immer wieder nur auf Sinnlosigkeit.

83:00 - 93:00 Clovs 'Ehrenrunde' und 'Emanzipation'

Clov tritt auf Hamms Pfiff mit dem Wecker wieder auf:=" Es ist noch nicht soweit, der Wecker, dessen Rasseln Clovs Tod anzeigen soll, bleibt stumm, Clov ist noch da, lebt noch, und auch die Ratte hat sich gerettet:=" Noch besteht (auch für die Zuschauer) keine Aussicht auf ein Ende.

"Es gibt keine Beruhigungsmittel mehr" (83:30):=" Zu Ende gehen jedoch die Spielmöglichkeiten, und das bedeutet - Hamms entsetzte Reaktion deutet darauf hin -, daß die Einsamkeit zunehmen wird. "Du wirst nie wieder ein Beruhigungsmittel bekommen" (83:45): Das Echo auf Hamms Schadenfreude gegenüber Nagg (vgl. 13:45) zeigt an, daß Clovs Position gegenüber Hamm

in dem Maße stärker wird, wie sich Hamms Spielvarianten ver-ringern. Ein weiteres Indiz dafür ist, daß auch Clov jetzt eine 'Ehrenrunde' macht, sich nach Hamms Befinden erkundigt ("Hast du Halsweh? Möchtest du etwas Lakritze?", 84:30) und zu singen beginnt.

Clov nimmt das umgedrehte Bild von der Wand (dessen Rückseite von gleicher Farbe wie die Wand und deshalb bis zu diesem Zeitpunkt kaum wahrnehmbar ist) und hängt an seiner Stelle den Wecker an den Haken: das kann sowohl ein Teil des 'Planes' aus der Wecker-Szene sein als auch ein weiterer Hinweis auf das Ende. Fraglich bleibt auch, welche Funktion dem Bild zukommt, dessen Vorderseite nicht zu sehen ist, ob es in Verbindung mit dem verrückten Maler steht, von dem Hamm erzählt hat, oder ob es in der Hauptsache zur Kennzeichnung der Lage im Unterschlupf dient, in dem Raumschmuck oder Abbildung der Wirklichkeit außerhalb der Mauern keine Bedeutung mehr besitzen.

Clov wiederholt in Grundzügen seine Komödie mit der Leiter. Wieder vergißt er, wieder zeigt sich die Diskrepanz zwischen Denken und Handeln; Clov formuliert sie jetzt auch, und das gleich zweimal: "Manchmal frage ich mich, wo ich meinen Kopf /meine Sinne/ habe. Dann geht es vorüber, und ich werde wieder klar /vernünftig/" (85:15, 86:15). Denken, Fragen wird damit in einen Gegensatz zur Klarheit und Vernunft gestellt; Nicht-Denken (= Nicht-nach-Sinn-Forschen) ist Clovs Methode, dem Teufelskreis zu entgehen, in dem sich Hamm befindet und in den dieser ihn immer wieder hineinzuziehen versucht.¹³¹ Ein "Dummkopf" (85:45) zu sein, scheint ihm das bessere Los.

"Der allgemeine Eindruck?" (86:45):= Differenzierungen interessieren nicht mehr, es geht um "bloß alles". "Ich bin nie dagewesen" (87:00):= Die beste Lösung für Hamm wäre natürlich, die eigene Existenz leugnen zu können; damit wäre auch all das nicht mehr vorhanden, "was geschehen ist" (87:15). Im Grunde ist nichts geschehen, und doch hat Hamm paradoxerweise Schuld auf sich geladen: wie den Hilfesuchenden, so hat er auch Mutter Pegg seine Unterstützung (hier Öl für ihre

¹³¹ Von dieser Deutung aus wäre auch ein Rückbezug auf Clovs "Ich will dich nicht berühren" (78:30) möglich.

Lampe) verweigert, und sie ist daraufhin "an der Dunkelheit" (87:45) gestorben, 'erloschen'.

Die Wiederholungen und Echos mehren sich: "Hast du das Fernglas?" (87:45; vgl. 34:00); "Warum gehorche ich dir immer?" (88:00; vgl. 48:15); "Mitleid" (88:15; vgl. 43:30); "Ich habe unsere Geschichten satt" (88:30; vgl. 09:45); "Bin ich genau in der Mitte?" (88:30; vgl. 32:45). Die Wiederholung der Themen und Redestereotypen bis in die Formulierungen hinein bestätigt, daß der zweite Teil des Endspiels eine Fortsetzung und Umkehrung des ersten ist, und zwar in dem Sinne, daß alle Spielvarianten und Motive wieder aufgenommen werden, schon bald aber erneut fallengelassen werden, weil sie nun auch keine noch so kleine Abwechslung mehr versprechen. Auf den Gesamtzusammenhang des Bühnengeschehens bezogen: Die Redundanz der Bühneninformationen erhält einen Eigenwert, Langeweile wird nicht nur symbolisch, zeichenhaft, sondern auch 'buchstäblich', d.h. in der Art der Zeichendarbietung ausgedrückt.

Clov schlägt Hamm mit dem Hund (89:15):= Clovs aufgestaute Wut über Hamms ständige Schikane entläßt sich. (Hamm reagiert ebenfalls wütend, allerdings erboet ihn nicht so sehr die Tatsache des Angriffs, sondern dessen Art und Weise: das Schlagen mit dem Hund nützt nichts, ein Schlag mit dem Haken oder dem Hammer (Hamms Worte sind wie Hammerschläge) könnte dagegen das Ende bedeuten.

"Laß uns aufhören zu spielen!" - "Nie!" (89:45): Clovs Bitte und Hamms abweisende Antwort sind einer der Schlüssel für die Grundsituation des "Endspiels". Spätestens hier wird das Verhältnis zwischen beiden Partnern klargelegt: Hamm, der spielen muß, und Clov, der nicht spielen will, spätestens hier werden auch verschiedene Dialog- und Handlungspassagen eindeutig als Spiel im Spiel gekennzeichnet.

"Es soll enden" (90:00):= Das Pensum, das innerhalb dieser Spielperiode (= ein Tag bzw. eine Nacht?) noch zu erledigen ist, soll schnell absolviert werden; Clov beeilt sich, zur Leiter zu kommen. Daß er zunächst nichts sieht, ist "gut" (90:45):= Auch dieses Spiel wird bald beendet sein; daß er dann doch etwas sieht, bringt die Gefahr einer "Nebenhandlung" (91:00): Ein retardierendes Moment würde das Ende verzögern.

Hamms Befehl, den 'Jemand' auszurotten, wird daher wider-
rufen; denn gerade das würde ja neue Aktionen mit sich brin-
gen.

Clov sieht einen 'Knaben': Sieht er ihn wirklich, d.h. gehört
das Ereignis zur 'eigentlichen' Spielebene, oder ist es Be-
standteil des Spielpensums? Beide Interpretationen sind mög-
lich; denn als "potentieller Erzeuger" (92:45) gehört der
Knabe zur gleichen Kategorie des noch Lebenden wie der Floh
und die Ratte, selbst wenn er "regungslos" (91:30) auf dem
Boden sitzt und "vielleicht tot" (92:30) ist. Hamms tempe-
rierte Reaktion hingegen läßt die Szene als weiteren Spiel-
akt erscheinen; denn er kommentiert seinen Dialogpart wie die
Geschichte ("Schöne Stelle", 92:15) und kennzeichnet dadurch
seinen Ausspruch vom "Hünengrab" und von den "Augen des ster-
benden Moses" (= eine weitere religiöse Metapher) als Poesie.
Auch die Clownerien Clovs (er vergißt beim Aufsteigen auf die
Leiter erneut das Fernglas; er gibt die Entfernung zum Knaben
mit "Hundertvierzehn Meter" an) sind eher als Indizien dafür
zu werten, daß hier nicht 'eigentlich' gesprochen und gehan-
delt wird. Dennoch muß auch diese Frage offen bleiben; denn selbst
für Hamm bestehen beide Möglichkeiten, und auf Clovs Vorwurf
"Du glaubst mir nicht?" (93:00) bleibt er die Antwort schul-
dig.

93:00 - 99:00 Clovs Schlußmonolog

"Ich brauche dich nicht mehr" (93:00): Nimmt man den Knaben
als 'wirkliches' Ereignis, so lassen sich die Worte Hamms
dahingehend deuten, daß nunmehr wahrscheinlich der Knabe
Clovs Stelle antreten wird und Clov Hamm verlassen kann.
Betrachtet man hingegen die Knaben-Szene als weitere Spiel-
variante, so besagen Hamms Worte, daß sie - für heute - am
Ende des Spieles sind.

"Sag noch etwas vorm Weggehen" (93:30):= Hamm - mit dem Boots-
haken in der Hand (= Szepter) in der Pose eines Königs -
dringt darauf, daß Clov vor seinem Weggang noch einmal seine
Untertänigkeit beweist, indem er Hamm etwas 'aus seinem Her-
zen' sagt. Auch das ein Spiel? Clovs 'Niedergeschlagenheit'
läßt vermuten, daß diese Forderung schon oft an ihn gestellt
wurde, sein kleines Lied - für Hamm ein "Schlag ins Gesicht"

(94:30) - kann in dem Sinne verstanden werden, daß er nicht gewillt ist, Hamm auch noch in seine 'Intimsphäre' eindringen zu lassen.

Clovs Schlußmonolog scheint dagegen eindeutig der 'eigentlichen' Ebene zuzugehören, denn er spricht mit derselben 'tonlosen' und monotonen Stimme wie bei seinem ersten Monolog. "Liebe", "Freundschaft", "Herrlichkeit", "Ordnung", "Wie einfach!" (94:45 ff.): Man (wer ist das?) hat Clov stets "konventionelle Trostformeln"¹³² entgegengehalten, wenn er nach dem Sinn des Lebens gefragt hat, doch er hat Liebe, Freundschaft etc. nie erfahren. Er zieht daraus den Schluß, "noch besser leiden" (95:45) und "noch besser da sein" (96:00) zu müssen, um nicht mehr gestraft und nicht mehr festgehalten zu werden, er meint sühnen zu müssen, um die 'Freuden des Lebens' erfahren zu können.¹³³ Da er sich dazu jedoch "zu alt und zu weit weg" (96:15) fühlt, resigniert er ("Gut, es wird also nie enden"; 96:30); seine Vorstellung vom Ende ist zwar die einer Befreiung ("Ich öffne die Türe der Zelle und gehe", 97:15), aber einer Befreiung in eine Welt, die "erloschen" ist (97:30). "Wenn ich falle, werde ich weinen - vor Glück" (97:45):= Erst der Tod bringt das 'Happy-End'.

Die Kennzeichnung des Abgangs als Abgang ("Das nennen wir abgehen", 98:15) stellt die 'Eigentlichkeit' der Äußerungen Clovs allerdings wieder in Frage. Auch der kurze Streit darum, wer wen entläßt, weckt Zweifel, ob Clov wirklich 'aus seinem Herzen' gesprochen hat. Clovs Monolog kann ebenso gut Spiel gewesen sein; er hätte dann gesagt, "was Hamm hören möchte"¹³⁴.

99:00 - 103:25 Hamms Schlußmonolog

Von Clov entlassen und verlassen, nimmt Hamm seine 'Rolle' wieder auf. ("Also, ich bin wieder dran?"; 98:45 - "Jetzt spiele ich", 99:00):= Die Anfangssituation kehrt wieder, "Altes, von jeher verlorenes Endspiel":= Auch hier lag das Ende also bereits im Anfang. Hamm versucht, mit dem Bootshaken den Stuhl

132 ISER, 'Samuel Becketts dramatische Sprache', S.458

133 BECKETT: "Wenn man dem Tyrannen die volle Summe an Leiden gegeben hat, läßt er sein Opfer frei, das ist die Idee. Und nur, wenn man dem Leben das Seine gegeben hat, kann man es verlassen." (zitiert nach: HAERDTER, 'Beckett inszeniert das Endspiel', S.77)

134 ISER, a.a.O., S.458

zu verschieben:= Sinnbild der Unverändertheit und der Unveränderlichkeit der Situation, zugleich auch erneut Ausdruck dafür, daß Hamm dennoch weitermacht, weitermachen muß.

Währenddessen kehrt Clov - von Hamm unbemerkt - zurück und bleibt regungslos an der Türe, dem Platz seines ersten Monologes, stehen. Er ist in Reisekleidung, aber er macht aufgrund der Zusammenstellung und Antiquiertheit der Kleidungsstücke und der Reiseutensilien den Eindruck, als sei er nie verreist gewesen und auch unfähig dazu. Selbst hier läßt sich noch immer nicht mit Sicherheit sagen, ob Clov seine Androhung zum Schluß doch noch wahr macht und weggeht, oder ob die 'Maskerade' zum Spielplan gehört. Denn auch hier wird ein komisches Leitmotiv wieder aufgenommen: die ungleich langen Hosenbeine Clovs erinnern an eine Clownshose.

Hamm 'zieht' seinen Monolog, er baut retardierende Elemente ein, um das 'Ende' hinauszuzögern: er hebt seine Kappe (= Zeichen für das Gedenken an einen Toten?, vgl. 50:30, 73:00), er putzt seine Brille, er zitiert BAUDELAIRE¹³⁵, er kommt noch einmal auf seine Geschichte zurück. Unterbrochen werden diese "Albernheiten" (100:00) immer wieder von dem Bewußtsein der Lage, vom Bewußtsein des "Null zu null" (99:45, = Bild des Koordinatensystems?) im Endspiel. Schließlich tritt die von Hamm in seinem zweiten Monolog vorhergesehene Situation ein: er ruft bzw. pfeift zweimal nach seinem Vater und nach seinem "Sohn", weder Nagg noch Clov antworten jedoch. Er wirft seine Spielrequisiten fort, entfaltet, dabei wie im ersten Monolog seine Worte skandierend, sein Taschentuch und bedeckt damit seinen Kopf:= Der Schlußvorhang beendet das Spiel, die traditionelle letzte Szene im Ablauf einer Spielperiode, die nur eine in einer langen Kette von ähnlichen ist.

135 Vgl. TOPHOVEN, Elmar: 'Von 'Fin de partie' zum 'Endspiel'. S.126

2.4 Die Strukturanalyse

2.4.1 Probleme der Strukturanalyse

Die Verwendung der Strukturanalyse als Kontrollinstanz und Korrektiv für die Verlaufsanalyse setzt zunächst voraus, daß Kriterien und Kategorien vorgegeben werden können, mit deren Hilfe sich die Ergebnisse der rezeptiven Analyse verifizieren oder falsifizieren lassen. Dabei ergibt sich bereits eine erste Schwierigkeit, denn ebensowenig, wie die Denotation theatraler Zeichen auf eine lexikalische oder grammatische Kodifizierung zurückgreifen kann, stehen der Betrachtung von Strukturmerkmalen einer realen Bühnengestalt objektive Maßstäbe zur Verfügung, mit denen sich syntaktische und semantische Zusammenhänge systematisch erschließen lassen. Ein solches System oder Repertoire von standardisierten Kriterien wäre allenfalls durch Extrapolation aus einer genügend großen und repräsentativen Anzahl von szenischen Abläufen zu gewinnen, wobei allerdings stets fraglich bleibt, ob dadurch ein Maß an Vollständigkeit erreicht würde, das ein objektiv-systematisches Vorgehen - etwa nach der 'trial-and-error'-Methode - erlaubt. Auch Strukturanalyse kann daher weitgehend nur mit Kriterien und Kategorien operieren, die hermeneutisch gewonnen sind.

Unter dieser Voraussetzung erscheint der von JAKOBSON und LEVI-STRAUSS entwickelte Ansatz (vgl. D.2.2.2) - sieht man vom Anspruch und von der Durchführung der Analyse einmal ab - geeignet, das größte Maß an intersubjektiver Validität und Nachprüfbarkeit zu gewährleisten. Denn ihr Kriterium für die Signifikanz von Strukturmerkmalen und Relationen zwischen Strukturmerkmalen in Bezug auf das Strukturganze ist ein empirisch auffindbares: das der Häufigkeit bzw. Wiederholung, - abgezogen von der einfachen Überlegung, daß das, was sich wiederholt, offenbar auch Wichtigkeit besitzt. Schon der Begriff 'Struktur' legt diese Überlegung nahe, denn eine Relation zwischen Elementen bzw. zwischen anderen Relationen kann nur dann Struktur¹³⁶ genannt werden, wenn sie sich wieder-

136 Um den ideologischen Implikationen zu entgehen, die den Struktur-Begriff vielfältig überlagern, dürfte in diesem Rahmen die Definition von Theo LUTZ am geeignetsten sein: "Struktur ist die Gesamtheit der über einer Strukturbasis bildbaren Pattern." ('Kybernetik, Struktur und Simulation',

holen, sich also in einer bestimmten Hinsicht als konstant erweisen und folglich ein Bauprinzip verdeutlichen. Kommt hingegen ein Element, kommt eine Relation nur einmal vor, so besitzen sie innerhalb des jeweiligen Ganzen keine Struktur, - was jedoch nicht heißen soll, daß sie nicht zu über das Ganze hinausgreifenden Strukturen gehören können.

Grundlegende Kategorien der Strukturanalyse sind in der Folge Äquivalenz und Opposition, d.h. Gleichwertigkeit (bzw. Ähnlichkeit) und Verschiedenwertigkeit hinsichtlich eines bestimmten Gesichtspunktes, des Äquivalenz- oder Oppositionskriteriums. Mit Hilfe dieser Kriterien und Kategorien lassen sich auf allen Ebenen über dem jeweiligen Objekt (= horizontal) wie auch zwischen den Ebenen (= vertikal) strukturelle Beziehungen herausarbeiten, in gleicher Weise können festgestellte Äquivalenzrelationen zu Äquivalenzklassen korreliert werden, so daß sich nach und nach eine Art 'Superstruktur' herausbildet, die einem "simulacrum des Objekts"¹³⁷, einer Modellvorstellung vom Organisationsprinzip der Zeichen gleicht.

Welche Elemente und Relationen allerdings als äquivalent oder verschiedenwertig erkannt werden, hängt weitgehend von der Perspektive des Analysierenden ab. Denn die Zahl der möglichen Untersuchungsgesichtspunkte ist nahezu unbegrenzt, jedes beliebige Merkmal kann als Äquivalenzkriterium eingesetzt werden. Ein unstrukturiertes Vorgehen verbietet sich daher von selbst: es würde zu einem großen Teil unbrauchbare oder triviale Ergebnisse erbringen, zudem besteht die Gefahr, daß die Analyse ausufert und sich in unwesentliche Details verliert.¹³⁸ Andererseits bleibt aber auch bei einer bewußt getroffenen Auswahl von Äquivalenzkriterien die Frage, nach welchen Kriterien die Auswahl stattgefunden hat.

Fortsetzung der Fußnote 136 von Seite 85:

S.36) Damit ist in Hinsicht auf die Wechselbeziehung von Element und Ganzheit noch nichts präjudiziert.

137 BARTHES, Roland: 'Die strukturalistische Tätigkeit'. S.154

138 Ein Beispiel dafür haben JAKOBSEN und LEVI-STRAUSS bei ihrer Analyse selbst geliefert, indem sie z.B. Relationen auf prosodischer Ebene feststellten, die bereits durch die Form des Sonetts vorgegeben waren (Reimschema, Strophenfolge).

In diesem Dilemma bleibt nur die Möglichkeit, wieder auf den Ansatz RIFFATERRES zurückzugreifen und von den Rezeptionseindrücken auszugehen. Denn schließlich sind alle jene herausgearbeiteten Strukturen für die Analyse bedeutungslos, die sich nicht mit semantischen Strukturen korrelieren lassen. Wo aber von festgestellten oder vermuteten semantischen Strukturmerkmalen aus nach Äquivalenzen (oder Oppositionen) gesucht wird, bestehen von vornherein günstigere Aussichten, die jeweiligen 'Steuerungsfaktoren' der Rezeption ausfindig zu machen.

Somit ließe sich als heuristisches Prinzip für die Strukturanalyse der realen Bühnengestalt formulieren, daß sie zunächst die häufigsten Bedeutungseinheiten festzustellen und sie mit den Rezeptionseindrücken zu vergleichen hat, um dann zu diesen signifikanten Einheiten Relationen aufzufinden. Weiter wäre dann zu fragen, ob und welche Relationen sich zu Strukturen zusammenfassen lassen (was zur vorläufigen Ausscheidung isolierter Relationen führt), und schließlich, ob sich eine 'Superstruktur' erkennen läßt, unter der alle signifikanten Teilstrukturen subsumiert werden können.

2.4.2 Strukturanalyse "Endspiel"

Die folgende Strukturanalyse geht von zwei Bedeutungseinheiten aus, die sich im Rahmen der Verlaufsanalyse als besonders signifikanterwiesen haben und bereits im (deutschen) Titel angesprochen werden: 'Spiel' und 'Ende'. An ihnen soll paradigmatisch aufgezeigt werden, welche Grundstrukturen sich über der realen Bühnengestalt von "Endspiel" bilden lassen.

2.4.2.1 Die 'Spiel'-Struktur

Allgemein signifikant für eine Bedeutungsstruktur 'Spiel' sind neben dem Begriff 'Endspiel' (Titel, 99:00) zunächst vor allem die zweimalige Äußerung Hamms "Jetzt spiele ich!" (06:45, 99:00) sowie Clovs Bitte "Laß uns aufhören zu spielen!" (89:45). Auch die bei Hamm jeweils vorausgehende Frage "Ich bin dran?" (bzw. "Ich bin wieder dran?", 79:15) läßt sich unter das Äquivalenzkriterium 'Spiel' subsumieren, denn sie zeigt ebenso wie seine Formulierung "Da es so gespielt wird, spielen wir es eben so" (102:45) an, daß diesem Spiel eine Art Reglement zugrundeliegt, nach dem Hamm und Clov verfahren. Auch ein Spielergebnis wird bekanntgegeben: das Endspiel steht in Hamms zweitem Monolog "Null zu null" (99:45).¹³⁹

2.4.2.1.1 Der Begriff 'Endspiel' (mehr noch allerdings der französische Titel "Fin de partie"¹⁴⁰) weist darüberhinaus bereits auf eine bestimmte Kategorie von Spiel hin: er bezeichnet in der S c h a c h - Terminologie die Endphase einer Partie. Von ihm aus läßt sich eine Beziehung zu einem Element des Bühnenbildes herstellen; denn der Boden des Unterschlupfes ist in acht mal acht Quadrate eingeteilt, die abwechselnd hell und dunkel getönt sind, so daß der Eindruck eines Schachbrettes entsteht. Auch die Personen tragen zum Teil Merkmale, die an Schachfiguren erinnern: Hamm hat analog dem König im Schachspiel nur einen geringen Bewegungs-

¹³⁹ Damit wird - wie auch schon mit dem Begriff 'Endspiel' - die sportliche Komponente eines Spieles, der Wettkampf angesprochen. Für eine solche 'Sport'-Beziehung sind allerdings keine weiteren Relate gegeben; denn Hamms Trillerpfeife dient ausschließlich als Signalinstrument für Clov (und nicht als Hilfsmittel eines Schiedsrichters), und die Erwähnung von Fahrrädern geschieht auch nicht im Zusammenhang mit Sport.

¹⁴⁰ "Fin de partie" evoziert das Ende eines Schachspiels,

radius, Clov hingegen nimmt die Funktion eines 'Läufers' ein, da er als einziger laufen und größere 'Züge' machen kann. Als 'Züge' lassen sich auch die einzelnen Dialogpassagen begreifen, da sie häufig durch (Denk-)Pausen getrennt sind.

Damit beginnt die Analogie zum Schachspiel allerdings bereits ins Metaphorische abzugleiten, für ihren weiteren Ausbau fehlen konkrete Anhaltspunkte. Weder Nagg noch Nell bieten vordergründig Anlaß dazu, sie als 'Bauern' zu klassifizieren (sie sind ja in ihren Tonnen unbeweglich), für Clov käme ebenso die Zuordnung zur Figur 'Dame' (hinsichtlich der Bewegungsfreiheit) oder 'Springer' (vgl. "Manchmal zu Roß!", 12:45) in Frage, und Hamm müßte außerdem nicht nur als Figur, sondern auch als Spieler, der Figuren (vor allem Clov) führt, betrachtet werden. Am ehesten läßt sich aus den Hinweisen zu einer 'Schach'-Struktur noch ableiten, daß hier ein Spiel abläuft, das von einer festen Grundkonstellation (Brett, Anzahl der Figuren) ausgeht und dessen Reglement nur eine begrenzte Anzahl von Variations- und Kombinationsmöglichkeiten zuläßt.

2.4.2.1.2 Wesentlich zahlreicher als die Schach-Indizien sind jene Merkmale, die auf eine andere Form des Spieles hinweisen: auf das **t h e a t r a l e** Spiel. Eine Relation läßt sich zunächst zwischen den verschiedenen dramaturgischen und theaterpraktischen Termini herstellen: "Komödie" (18:45, 38:45), "Replik" (44:30, 69:45), "Beiseite", "Monolog" (90:30), "Nebenhandlung" (91:00) und "abgehen" (98:15) sind im Zusammenhang mit "Ich bin dran? - Jetzt spiele ich!" Ausdruck für die bewußte (eventuell metaphorische) Verwendung von Begriffen der Theaterterminologie.

Eine Entsprechung findet diese Relation auf der Ebene der Redeweisen. Hier lassen sich zwei Arten (= Äquivalenzklassen) von Sprechhaltungen formal unterscheiden: eine, die durch geringe Lautstärke und eine einheitliche, 'normale' Tonlage gekennzeichnet ist und Resignation, Niedergeschlagenheit oder Angst ausdrückt, eine zweite, die durch meist längere Pausen von der ersten getrennt ist und sich häufig durch abrupten Wechsel

Fortsetzung der Fußnote 140 von Seite 88:

eines Denkspiels deutlicher als 'Endspiel', das einen ebenso gut an einen Sportwettkampf denken läßt." (TOPHOVEN, 'Von 'Fin de partie' zum 'Endspiel'', S.118)

von Intonation, Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke von dieser abhebt, so daß der Eindruck einer bemühten Lebhaftigkeit entsteht. Mit dieser Unterscheidung deckt sich eine weitere auf der semantischen Ebene, denn in der ersten Redeweise werden Reflexionen über die existenzielle Situation angestellt oder Mitteilungen über sie gemacht, in der zweiten wird über verschiedene Objekte, Zustände und Sachverhalte gesprochen, werden also Objektmitteilungen gemacht.¹⁴¹

Da auch die Theater-Termini fast ausschließlich in reflexiven Äußerungen auftreten¹⁴², liegt es nahe, ihre Relation unter diese Äquivalenzklasse zu subsumieren. Damit werden die beiden Sprechhaltungen näher bestimmt: die eine wird als 'eigentliche' Redeweise gekennzeichnet, die andere als 'uneigentliche', gespielte, theatralische Redeweise. Anders gewendet: die Korrelation von Termini-Relation, Redeweise-Relationen und den entsprechenden semantischen Relationen hat zum Ergebnis, daß sich zwei grundlegende Strukturen feststellen lassen (eine 'normale' Spiel-Struktur und eine Spiel-im-Spiel-Struktur), wodurch die allgemeine Aussage entsteht: 'Hier wird bewußt im Spiel Theater gespielt'.

Diese Unterscheidung zwischen 'eigentlicher' und 'uneigentlicher' Spielebene ist durchgängig aufzufinden. Sie trifft zum Beispiel auch auf die Erzählungen zu; denn sowohl Nagg als auch Hamm reflektieren und kommentieren ihre Erzählweise: Nagg flucht in den Witz ein, daß er ihn "immer schlechter" erzählt (27:45), Hamm kritisiert sich oder lobt sich sogar mehrmals. Als theatralische Darbietungen werden die Erzählungen zudem noch dadurch charakterisiert, daß beide sich einen Zuhörer, Publikum in reduziertesten Anzahl, verschaffen (während die Monologe als reflexive Selbstgespräche ohne Publikum - auf der Bühne - stattfinden). Auch gestisch wird auf den doppelten theatralen Charakter des Bühnengeschehens hingewiesen;

141 Charakteristisch für diesen Wechsel zweier Redeweisen ist die Dialogstelle: "Laß uns aufhören zu spielen!" - "Nie!" "Leg mich in meinen Sarg!" - "Es gibt keine Särge mehr." (89:45) Clov wechselt abrupt Stimmhöhe und Lautstärke (ebenso seine Körperhaltung), wenn er auf Hamms (offenbar stereotypen) Befehl ebenso stereotyp antwortet.

142 Z.B. "Warum diese Komödie, jeden Tag?" (18:45; 38:45); "Wozu diene ich denn?!" - "Mir die Replik zu geben." (69:45)

denn Clov läßt beispielsweise bei den reflexiven Passagen stets den Kopf hängen. Besonders signifikant in dieser Hinsicht ist die 'Eröffnung': Clov enthüllt Hamm und die Tonnen und zieht die Fenstervorhänge hoch, präpariert also den Spielraum, beläßt aber Hamm mit dessen Taschentuch, das seine Kopf verdeckt, einen weiteren Vorhang, den dieser erst dann öffnet, wenn er 'dran' ist, wenn er seinen Auftritt für sein Spiel im Spiel hat.¹⁴³

In dieser Eröffnungsszene findet sich allerdings ein Merkmal, das - wie einige weitere auch - zwar zur allgemeinen theatralen Spiel-Struktur gehört, sich aber weder in die 'eigentliche' Struktur noch in die Spiel-im-Spiel-Struktur eingliedern läßt. Denn wenn Clov den ersten Vorhang zieht, steht er außerhalb der - als solche durch eine kleine 'Rampe' gekennzeichneten - Spielfläche, die er erst anschließend betritt und auch im Laufe der Aufführung nicht mehr in dieser Richtung verläßt. Dieses Merkmal steht in Beziehung zu zwei weiteren, die sich unter dem Äquivalenzkriterium 'Durchbrechung bzw. Bewußtmachung der Vierten Wand' zusammenfassen lassen; denn eine solche Durchbrechung findet bei Hamms erster Runde (31:30) noch einmal statt und wird zwar vermieden, wenn Clov beim 'Wo-bist-du?-Spiel' (12:00) genau am vorderen Rand der Spielfläche abstoppt, aber durch dieses 'Zurückprallen' gerade als Nicht-Durchbrechung deutlich und bewußt gemacht. Ebenfalls in keine der beiden bisher festgestellten 'Spiel'-Strukturen einzuordnen sind jene Momente, in denen Hamm seine Brille abnimmt (06:30, 38:45, 100:00), denn damit wird ein signifikantes Attribut sowohl des eigentlichen als auch des spielenden Hamm aufgegeben und angezeigt, daß auch der eigentliche Hamm nur gespielt, dargestellt ist. Und in dieselbe Kategorie der nicht integrierbaren Merkmale gehören schließlich auch die zahlreichen Adressen an das Publikum: Clovs ad spectatores gesprochener 'Trost' "Es wird

143 Die von einigen BECKETT-Exegeten festgestellte Namenssymbolik (Hamm = 'Hamlet' oder 'ham-actor'; vgl. KENNER, 'Samuel Beckett', S.146, ADORNO, 'Versuch, das Endspiel zu verstehen', S.225) ist in diesem Zusammenhang irrelevant, da der Name nur einmal (44:45) erwähnt wird, und dies in einem Moment, wo nicht explizit auf das Spielen verwiesen wird. Als Hinweis auf Hamms Schauspieler-Attitüde ist eher die Verwendung zweier (abgewandelter) Zitate aus SHAKESPEARE-Dramen zu werten ("Mein Königreich für einen Müllkipper!", 29:15 - "Der Spaß ist jetzt zu Ende.", 68:00).

wieder heiter" (34:45) und sein Blick in die "begeisterte Menge" (35:15) durchbrechen den Spielrahmen ebenso wie die wiederholte Frage "Niemand/Keiner/lacht?" (14:45; 35:45).¹⁴⁴

Diese Relationen konstituieren eine weitere 'Spiel'-Struktur, die die beiden anderen Strukturen überlagert bzw. umgreift: ihre Thematik ist die Bewußtmachung von Theaterkonventionen, die Betonung der realen Theatersituation. Somit wird in "Endspiel" das Theater gleich zweifach reflektiert: das Verhältnis von 'eigentlicher' 'Spiel'-Struktur und Spiel-im-Spiel-Struktur betont das Handwerkliche, die praktischen Mittel des 'als-ob'-Handelns; das Verhältnis von 'Hier-wird-Theater-gemacht'-Struktur und 'eigentlicher' Struktur weist auf den Zeichencharakter des Bühnengeschehens¹⁴⁵ zurück: "Theater is fully presented as a play of the imagination."¹⁴⁶

2.4.2.1.3 Innerhalb dieser dreischichtigen 'Spiel'-Struktur lassen sich nunmehr weitere Relationen und Teilstrukturen auffinden, die sich vor allem auf die einzelnen Spiel-im-Spiel-Passagen stützen. So kann beispielsweise von einer Z i r k u s- oder V a r i e t é - Relation gesprochen werden; denn in Clovs Hantierungen mit dem Hocker, der Leiter und dem Fernglas, in der Floh-Episode, in der Wecker-Szene und in verschiedenen anderen Passagen werden Elemente der Farben- und Clowns-Komik erkennbar: die Vergeßlichkeit oder Zerstreuung bei der Ausführung einer gerade erst geplanten Tat (Clov vergißt die Gegenstände, wenn er im Begriff ist, sie zu benutzen); die Wiederholung einer solchen 'Dummheit', aus der hervorgeht, daß der Betreffende nichts gelernt hat; die Übertreibung durch Wiederholung; die Diskrepanz zwischen 'geistigem Höhenflug' und trivialer Umgebung (Hamm denkt gerade über ein existenzielles Problem nach, als Clov seinen Floh entdeckt; 39:45); das Mißverständnis zwischen Anforderung und Lei-

144 Vom Text her wären auch die Wiederholungen des "Es geht voran" (13:15; 17:45; 45:45; 79:15) und die Feststellungen, daß es "dauert" (15:45) bzw. "lange genug gedauert hat" (50:45), zu dieser Kategorie der Publikumsadressen zu zählen. Allerdings sind sie nicht so direkt ins Publikum gesprochen, daß sie in gleicher Weise mit den oben erwähnten korreliert werden könnten.

145 Von hier aus ließe sich Hamms Befürchtung, daß sie "etwas bedeuten" könnten (39:15), möglicherweise als ironische Anspielung auf den Zeichencharakter des Theaters verstehen.

146 KERN, Edith: 'Beckett and the Spirit of Commedia dell'Arte'. p.261

stung (Clov soll einen Plan machen und schlägt nach langem angestrengtem Überlegen vor, den Wecker aufzuziehen, 53:00; andererseits gibt er die Entfernung zum Knaben Übergenaue mit 'hundertvierzehn' Metern an, 91:30).¹⁴⁷ Ebenso enthält auch die sprachliche Ebene Grundmuster der clownesken Komik: das Mißverständnis, das darauf beruht, daß der Gesprächspartner nicht mitdenkt ("Wer, er?", 71:00); die Tautologie ("Wenn es noch welche gibt, gibt es dort welche", 41:45); den Witz. Die Abgeschlossenheit der einzelnen komischen Passagen und ihre Folgenlosigkeit in Bezug auf die Stimmung der Beteiligten ("Ich könnte mich heute nicht mehr totlachen", 71:45) kennzeichnet sie schließlich als Nummern eines "abgeleiteten Variété-Programms"¹⁴⁸, zumindest aber als in ihrer Thematik und in ihrem Ergebnis bereits bekannte und voraussehbare Ereignisse. Das macht sie der Spiel-im-Spiel-Struktur zurechenbar; nicht das 'eigentliche' Spiel ist also komisch, sondern Komik wird bewußt als Spielelement eingesetzt. Darüberhinaus wird sie allerdings auch in Bezug auf ihre Wirkung auf das Publikum gesehen (vgl. "Niemand lacht?", "Es wird wieder heiter"), wodurch erneut die Ambivalenz des Spiels betont wird.

2.4.2.1.4 In ähnlicher Weise tragen zur weiteren Fundierung der drei 'Spiel'-Strukturen auch die übrigen Relationen bei, die sich zum Beispiel über den Dialogpassagen bilden lassen, in denen *R e q u i s i t e n* (Hund, Bootshaken, Fernglas etc.) verwendet werden oder ein "vaudeville duel of wit"¹⁴⁹, ein "exercise in the art of repartee"¹⁵⁰ veranstaltet wird. Bereits an diesem Punkt hat sich aber der Eindruck der Verlaufsanalyse weitgehend bestätigt, daß in der realen Bühnengestalt von "Endspiel" verschiedene Ebenen des Spiels ineinandergreifen und abwechselnd oder sogar gleichzeitig angesprochen

147 Das es fast ausschließlich Clov ist, der clownesk agiert, liegt es natürlich nahe, seinen Namen als eine Verstümmelung von 'Clown' zu deuten. Da hier aber von der phonetischen Gestalt (klo:f) ausgegangen werden muß, kann der Name nicht ohne weiteres als Merkmal einbezogen werden.

148 HENSEL, 'Samuel Beckett', S.26

149 EASTMAN, Richard M.: 'The Strategy of Samuel Beckett's 'Endgame''. p.42

150 EASTHOPE, Antony: 'Hamm, Clov, and Dramatic Method in 'Endgame''. p.431 - Beispiele für solche Redueduelle und Schlagfertigkeitsspiele sind u.a. der Dialog über die Natur (15:00 ff.) und über das "zukünftige Leben" (55:30).

werden, und er kann dahingehend präzisiert werden, daß hier bewußt gespielt wird, und zwar bewußt für sich selbst wie auch für das Publikum im Saal.

2.4.2.2 Die 'Ende'-Struktur

Auch für die Bedeutungsstruktur 'Ende' ist zunächst allgemein signifikant, daß dieser Begriff - samt seinen Synonymen 'aus' und 'Schluß' - außer im Titel wiederholt in Äußerungen Hamms und Clovs auftritt. Über dreißigmal wird vom 'Ende' gesprochen¹⁵¹, besondere Signifikanz erhält der Begriff zudem dadurch, daß sowohl Clov als auch Hamm ihn (bzw. das Verb 'enden') je viermal in ihren Anfangsmonologen verwenden, bei Clov ist sogar das erste Wort 'Ende'. Dies sowie die Tatsache, daß 'Ende', 'enden', 'aus' und 'Schluß' fast ausnahmslos in Äußerungen erscheinen, die aufgrund der Sprechhaltung und der gestischen Merkmale der reflexiven Redeweise zugeordnet werden können, macht eine Korrelation dieser Begriffs-Relation zur 'eigentlichen' Spielebene möglich: es wird also durchgängig von einem Ende gesprochen, das sich auf die Grundsituation des Bühnengeschehens bezieht. Dabei läßt sich aus dem syntaktischen Zusammenhang entnehmen, daß dieses Ende einerseits bereits eingetreten ist ("Es ist zu Ende", 04:45 - "Mit uns ist es aus", 56:15), andererseits aber noch immer gewünscht ("Möchtest du, daß es endet?", 84:45) oder gefordert wird ("Also Schluß damit! Es soll enden!", 90:00). Diese Relativierung des Ist-Zustandes zu einem Soll-Zustand - besonders auffällig bei Clovs erstem Monolog (04:45) und zu Beginn der Geschichte Hamms (56:15) - macht deutlich, daß im Dialog von einer End-Phase die Rede ist, die zwar schon weit fortgeschritten, aber noch nicht vollständig das Ende erreicht hat.

2.4.2.2.1. Näher gekennzeichnet wird dieser Endzustand zunächst auf der sprachlichen Ebene dadurch, daß im Verlauf des Bühnengeschehens eine ganze Reihe von Dingen aufgezählt wird, die es nicht mehr gibt. Die **n e g a t i v e** **B i l l a n z** umfaßt Nahrungsmittel ("Brei", 13:30 - "Pralinen",

151 "Ende": 04:45 (4x), 10:00, 29:15 (3x), 68:00, 80:30, 80:45, 93:00 (2x), 93:45, 94:00
"enden": 08:00 (4x), 84:45 (2x), 90:00, 96:45; 96:30
"aus": 36:30, 56:15 (2x)
"Schluß": 90:00, 99:00, 102:15

64:45 - "türkischen Honig, 65:15), Gebrauchsgegenstände aller Art ("Fahrräder", 12:30 - "Plaids", 78:15 - "Särge", 90:00) sowie "Beruhigungsmittel" (83:30), aber auch "Matrosen" (76:15) und sogar die gesamte "Natur" (15:00): es gibt keine "Flut" (72:45) mehr, und die "Samenkörnchen" "werden nie keimen" (16:45). Ebenfalls in diese Kategorie des nicht oder nicht mehr Existenten gehören auch der alte Arzt (30:45), Mutter Pegg (47:30) und Gott (64:45); und wenn Clov aus dem Fenster schaut, sieht er - nach eigenen Angaben - in der Regel "nichts" (36:00), weder Leuchtturm, noch Möwen, noch Sonne.

Auf den anderen Ebenen, vor allem im Bühnenbild und in den Aktionen der Personen, wird die Endsituation in erster Linie als Zustand des Verfalls gekennzeichnet. Signifikant in dieser Beziehung sind vor allem die Risse, die die gesamten Innenflächen des Raumes überziehen, sowie die beiden Mülltonnen, - neben Hamms 'Rollstuhl' einziges 'Mobiliar' des Unterschlupfs. Anzeichen von körperlichem Verfall, von Krankheit und Verkrüppelung tragen die Personen zur Schau: Hamm ist blind und gelähmt und scheint noch andere Krankheiten zu haben ("Blutungen", 11:30), Clov kann sich nicht setzen, Nagg und Nell haben keine Beine mehr.

Auf allen Ebenen lassen sich somit Merkmale einer Reduktion feststellen: in der Umwelt, dem Bereich außerhalb des Raumes, existiert überhaupt kein Leben mehr (wenn man von dem Knaben absieht, dessen tatsächliche Existenz fraglich bleibt); was noch Leben zeigt innerhalb des Raumes, wird entweder, wie der Floh, ausgerottet oder aber stirbt, wie die Ratte und (möglicherweise) auch Nell, langsam von selbst. Weitgehend reduziert ist auch die Bewegungsfreiheit der Personen innerhalb und außerhalb des Unterschlupfs.

2.4.2.2 Ein weiteres Charakteristikum für den Endzustand sind die zahlreichen **P a u s e n** im Dialog; denn auch sie markieren ein Ende: das "Ende eines Gedankenstückes und den Neuansatz zum nächsten"¹⁵². Die Häufigkeit der Dialogunterbrechungen¹⁵³ sowie die formalen und inhaltlichen Verän-

152 BIRKENHAUER, Klaus: 'Samuel Beckett in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten'. S.132

153 Von den ca. 350 im Text vorgesehenen Pausen ist zwar in der Aufführung etwa ein Drittel nicht als Pause erkennbar, da Zeitspanne weniger als zwei Sekunden beträgt, aber die Anzahl bleibt dennoch groß genug.

derungen beim jeweiligen Neuansatz (veränderter Tonfall, variierte Lautstärke, Wechsel des Gesprächsstoffes) zeigen dabei an, daß es dem Gespräch an Kontinuität mangelt, weil ihm kein Mitteilungsbedürfnis mehr zugrundeliegt. Darauf weist auch die Tatsache hin, daß Clov nur dazu dient, "die Replik zu geben" (69:45), und daß das Zuhören Naggs erkaufte werden muß; kennzeichnend dafür ist ferner Nells zweimal gestellte Frage "Hast du mir sonst noch was zu sagen?" (19:30; 23:30), auf die Nagg lediglich mit einer Reproduktion von Erinnerungen oder einfach "Nein" antwortet. Die Seltenheit von persönlicher Mitteilung und Kommunikation aus eigenem Antrieb drückt auch Hamm aus, wenn er betont, 'er' (= der Maler?) habe "ungebeten" zu ihm gesprochen (94:00). Diese Merkmale lassen auf eine andere Art von Reduktion schließen: nicht mehr der Dialog mit dem Partner, der Austausch von Meinungen und Empfindungen sowie die Bereitschaft zuzuhören ist die 'normale' Situation, sondern der Nicht-Dialog, das Schweigen, alles Reden entspringt nicht einem Bedürfnis nach Mitteilung oder einem Wunsch nach Information, sondern allein dem Bemühen, die Pausen nicht zu lange andauern zu lassen.

2.4.2.2.3 Durch Häufigkeit signifikant sind auch die vielfachen und vielfältigen **Wiederholungen** von Gesten, Tätigkeiten und Dialogpartikeln. Vor allem in den sprachlichen Äußerungen macht sich das Redundanz-Prinzip bemerkbar, denn eine erhebliche Anzahl von Formulierungen (Fragen, kurze Phrasen, Halbsätze etc.) wird stereotyp und bis in die Sprechweise hinein identisch wiederholt¹⁵⁴, andere kehren in leicht abgewandelter Form wieder. Das gleiche Prinzip läßt sich auch bei einer ganzen Reihe von Gesten, Arrangements und Aktionen ablesen: so greift sich z.B. Hamm stets ans Herz, wenn er nach seinem Beruhigungsmittel verlangt; so steht Clov bei seinen Dialogen mit Hamm fast immer an derselben Stelle und kehrt auch bei seinem letzten Auftritt an den Punkt zurück, von dem aus er seinen ersten Monolog gesprochen hat; so reicht Clov Hamm zweimal auf dieselbe Art den Bootshaken (48:45; 93:15).

¹⁵⁴ Dies gilt vor allem für Clovs "Es gibt keine ... mehr", "Ich bin wieder da mit ..." oder "Ich verlasse dich". Insgesamt wurden über 60 Beispiele für derartige Wiederholungen festgestellt.

Auch als Parallelen und Echos treten Wiederholungen auf (Hamm klopft zweimal an die Wand, ruft zweimal "Hörst du?", Nagg klopft zweimal an Nells Tonne und ruft sie zweimal, Hamm will Clov einen, anderthalben Zwieback geben, der Bettler soll seinem Kind einen, anderthalb Nöpfe Brei bereiten), und schließlich kehren sogar die Gesprächsthemen, Dialogformen und Clovs Aktionen mit Hund, Haken, Wecker, Fernglas etc. wieder.¹⁵⁵ Dabei wird durch die Anordnung der Reprisen eine grobe Gliederung deutlich, denn während einige Wiederholungen in mehr oder minder regelmäßigen Abständen wiederkehren (das Beruhigungsmittel, Clovs Androhung des Verlassens), kommen andere - vor allem die erneute Verwendung der Requisiten - erst nach der Pause im Anschluß an Naggs 'Fluch' (68:00) wieder vor: nach den Worten "Der Spaß ist jetzt zu Ende" tastet Hamm nach dem Hund; er greift damit erstmals auf ein bereits benutztes 'Spielzeug' zurück und kennzeichnet dadurch diesen Moment als Einschnitt. Der gesamte Ablauf des Bühnengeschehens wird damit in zwei Perioden geteilt, die dadurch, daß die zweite die Motive der ersten wiederholt, in einem Echo-Verhältnis zueinander stehen.

Auf diese Weise werden auch die Wiederholungen für die 'Reduktionsstruktur' signifikant, denn sie zeigen auf, daß zu den Dingen, die es nicht mehr gibt, auch die Entwicklung, die substantielle Veränderung gehört. Zwar geht stets etwas vor, voran oder seinen Gang, aber es ist letztlich nur die Zeit, die fortschreitet und dauert, während der Zustand erhalten bleibt. Sobald der Handlungsspielraum und die verbliebenen Aktionsmöglichkeiten ausgeschöpft sind, werden sie reproduziert, eine substantielle Entwicklung oder qualitative Veränderung findet nicht statt; Handeln ist auf die Wiederholung einer begrenzten Anzahl von Variationsmöglichkeiten bestimmter Grundgegebenheiten reduziert.

155 So werden zum Beispiel die Themen 'Mutter Pegg' und 'Rollstuhl mit Rädern' wieder aufgenommen; so tritt immer wieder die stichomythische Form der 'Informationsgespräche' über das Wetter (09:30, 34:45) oder über Clovs Befinden auf (09:30, 12:00, 41:15); so schaut Clov insgesamt dreimal aus jedem Fenster.

2.4.2.2.4 In einem Endstadium befinden sich schließlich auch die zwischenmenschlichen Beziehungen. Es gibt keine Familiengemeinschaft mehr, denn Hamm begegnet seinen Eltern mit Haß und bewahrt sie in Mülltonnen auf. Es gibt auch keine Freundschaft mehr, denn Hamm verhält sich gegenüber Clov wie ein Herr gegenüber seinem Diener, und Clov revanchiert sich, indem er die Blindheit Hamms ausnutzt. Auch die Eheleute Nagg und Nell brauchen sich gegenseitig nur noch, um den Rücken zu kratzen. Wie die kommunikativen sind die familiären und gemeinschaftlichen Beziehungen auf ein Minimum reduziert, sie bestehen nur noch in wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnissen und werden von rein kreatürlichen Bedürfnissen bestimmt.

2.4.2.2.5 Auf allen Ebenen des Bühnengeschehens lassen sich somit Merkmale und Relationen auffinden, die sich direkt oder indirekt unter dem Äquivalenzkriterium 'Reduktion' oder 'Verfall' zusammenfassen lassen. Das ermöglicht schließlich eine genauere Kennzeichnung der "Endspiel"-Situation: sie stellt sich dar als eine Phase in einem Prozeß, der offenbar einer totalen Reduktion zustrebt, diesen Endzustand aber noch nicht ganz erreicht hat. Weitgehend eingeschränkt ist schon der Bewegungsradius, selbst innerhalb des Raumes kann sich nur eine Person ohne Hilfe fortbewegen, und dies auch nicht ohne Schwierigkeiten.¹⁵⁶ Auf ein Minimum reduziert ist auch die Möglichkeit zu handeln, es existieren weder Antriebskräfte noch Motivationen (wie etwa Mitteilungsbedürfnis, Anteilnahme, Mitleid oder Hilfsbereitschaft), weder Ziele noch Hoffnungen auf eine Veränderung der Lage aus eigener Kraft. Das einzige Bestreben geht dahin, den dadurch hervorgerufenen Zustand der Leere und Einsamkeit auszufüllen und die Zeit bis zum endgültigen Ende zu überbrücken.

Dies geschieht vorwiegend durch Reden, durch Selbst- und Wechselgespräche, durch Erzählen von Geschichten, Witzen und Erinnerungen, dies geschieht aber auch - hier lassen sich 'Ende'-

¹⁵⁶ Der Auskunft Clovs, daß es seinen Beinen "schlecht" gehe (12:00), widerspricht zwar die Tatsache, daß er fast ständig in Bewegung ist, hier liegt aber eher eine Art 'Regiefehler' denn eine Mißinterpretation vor: die Dimensionen der Bühne, die Lage der Küche und die Höhe der Fenster machen weite Gänge und Kraftakte auf der Leiter erforderlich.

Struktur und 'Spiel'-Struktur korrelieren - durch Spiel, durch Theater- und Rollenspiel. Auch dabei macht sich allerdings eine Einschränkung bemerkbar; denn der Themen- und Spielbereich ist so eng geworden, daß die Grenzen schnell erreicht sind und nichts anderes übrig bleibt als Wiederholung und Versuch einer minimalen Variation des bereits Bekannten. Und selbst im Dialog bleiben die Äußerungen (vor allem Hamms und Naggs) im Grunde Monologe; denn es fehlt die innere Beziehung zum Partner, der nur noch als Adressat, Antwort- und Stichwortgeber fungiert.

2.4.2.3 Zu einigen weiteren Strukturen

Mit diesen beiden Strukturen sind zwar bereits einige wesentliche Merkmale und Inhalte des Bühnengeschehens erfaßt, von einer erschöpfenden Analyse kann jedoch nicht gesprochen werden. Eine ganze Reihe von Merkmalen, die in der Verlaufsanalyse als bedeutungsvoll erkannt wurden, blieb bislang unberücksichtigt; einige Relationen wurden nur gestreift oder am Rande erwähnt. So ließe sich beispielsweise in Hinsicht auf die Funktion der Sprache in "Endspiel" eine Struktur herausarbeiten, in der die Bedeutungslosigkeit der 'Wörter' und die mangelnde Bezeichnungsfähigkeit der Sprache zum Ausdruck käme, so ließen sich auch die vielfachen direkten und indirekten Anspielungen auf die Bibel und religiöse Sachverhalte zu einer Relation oder Teilstruktur zusammenfassen¹⁵⁷, so wird schließlich an mehreren Stellen der Bereich 'Kunst' bzw. 'Künstlertum' angesprochen.

Da in diesem Rahmen der Akzent aber mehr auf der Methodik der Strukturanalyse liegt, kann die konkrete Analyse nur angedeutet werden. Dadurch ist es auch nicht möglich, die Gesamtheit der Deutungen der Verlaufsanalyse mit den Ergebnissen einer ausgeführten Strukturanalyse zu konfrontieren, sie zu kontrollieren und gegebenenfalls zu korrigieren und zu ergänzen. An-

157 Die religiösen Anspielungen und Hinweise auf die Bibel sind allerdings - abgesehen von Hamms 'Bekreuzigen' (06:30) und dem Gebet - nur in den sprachlichen Äußerungen gegeben, und dort zudem so versteckt, daß sie vermutlich nur für Experten signifikant sind. (Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen bei COHN, Ruby: 'Samuel Beckett: the comic gamut'.)

hand der beiden Struktur-Beispiele dürfte jedoch bereits ansatzweise deutlich geworden sein, was das hier vorgeschlagene Grundmodell einer Strukturanalyse zu leisten imstand ist: Es vermag von einer anderen Perspektive aus die Denotationsergebnisse der Verlaufsanalyse systematischer zu überprüfen und gegebenenfalls Konnotationen des Betrachters aufzuzeigen, die keine reale Entsprechung im Bühnengeschehen besitzen. Durch den Ausgangspunkt der Äquivalenz empirisch auffindbarer Merkmale ist zudem eine Nachprüfbarkeit der Schlußfolgerungen gewährleistet. Und der mögliche Nachteil des Verfahrens nach dem Kriterium der Häufigkeit, nämlich die Nichtbeachtung eines Merkmals, das nur einmal gegeben ist und dem keine äquivalenten Merkmale zugeordnet werden können, läßt sich schließlich dadurch kompensieren, daß die Strukturanalyse nicht bei der werkimmanenten Betrachtung stehenbleibt und nur nach Mikrostrukturen sucht, sondern die herausgearbeiteten Strukturen und die isolierten Elemente in übergreifende Makrostrukturen einzugliedern versucht.

3. Die Analyse der intendierten Bühnengestalt

3.1 Probleme und Verfahren der Inszenierungsanalyse

Wie bereits im Zusammenhang mit den Fragen der Dokumentation erwähnt (vgl. C.3.2), entziehen sich die Intentionen der Produzenten wie auch die Übertragung dieser Intentionen in theatrale Zeichen, die intendierte Bühnengestalt, als gedankliche Vorgänge und Vorstellungen der direkten empirischen Erforschung; sie lassen sich allenfalls mittelbar erschließen. Ihre Analyse steht daher vor einem zweifachen Problem; sie muß aus den vorhandenen Dokumenten erst eine Vorstellung von der intendierten Bühnengestalt zu gewinnen suchen, um überhaupt die Frage nach den Intentionen stellen zu können, - ganz abgesehen davon, daß dadurch auch erst der Vergleich mit der realen Bühnengestalt ermöglicht wird. In der Terminologie der Black-Box-Analyse ausgedrückt: es sind stets zwei Black-Boxes gegeben, von denen die eine (die intendierte Bühnengestalt) die Ausgangsgröße der anderen (der Intentionen) darstellt. Voraussetzung für die Analyse der intendierten Bühnengestalt ist daher deren Konstituierung.

Wichtigstes Hilfsmittel bei dieser Operation dürfte wohl in jedem Falle - sofern überhaupt vorhanden - das R e g i e b u c h sein, in dem das Konzept der Inszenierung, des schematischen Entwurfs der intendierten Bühnengestalt, mehr oder minder exakt fixiert ist. Dabei bleibt allerdings - wie ebenfalls schon erwähnt - immer zu berücksichtigen, daß sich Inszenierung und Bühnengestalt zueinander verhalten wie Auf-führungsbeschreibung und Aufführung: in jener ist diese nur in metasprachlicher Form enthalten. Selbst eine noch so detailliert dokumentierte Inszenierung kann immer nur ein Schema der intendierten Bühnengestalt sein. Darüberhinaus bleibt im Einzelfall stets zu fragen, inwieweit das Regiebuch eine adäquate Fixierung der Inszenierung darstellt; denn nicht selten unterscheidet sich ja ein am Schreibtisch als Arbeitshilfe entworfenes Konzept von einem Probenbuch, das etwa den Stand der Generalprobe festhält. Hier bietet die Anfertigung von P r o b e n p r o t o k o l l e n eine Korrekturmöglichkeit, zumal die Beobachtung des Probenverlaufs und der Kommunikation zwischen den Beteiligten (Regisseur, Darsteller, Bühnen-

bildner etc.) weitere Aufschlüsse über Absichten und Vorstellungen erbringen kann.

Das Komparativum dieses 'Ausflusses' der Black-Box ist die *r e a l e B ü h n e n g e s t a l t*, genauer: eine Folge von realen Bühnengestalten; denn erst die zusammenfassende Betrachtung mehrerer Konkretionen der intendierten Bühnengestalt erlaubt es, situationsbedingte Abweichungen und Schwankungen, die ihre Ursache in mangelnder Konzentriertheit der Darsteller, in technischen Pannen, Überraschenden Reaktionen des Publikums oder anderen 'Störungen' haben, als nicht intendiert zu klassifizieren. Selbst bei Übereinstimmungen in allen beobachteten Bühnengestalten bleibt allerdings stets ein letzter Rest von Unsicherheit, ob das, was intendiert zu sein scheint, schließlich auch das Intendierte ist, hier kann letztlich nur eine detaillierte *B e f r a g u n g* der Urheber Klarheit bringen.

Dies gilt natürlich auch in Bezug auf die Intentionen, denn als Eingangsgrößen für die Black-Box 'intendierte Bedeutung' kommen neben der Spielvorlage, in der Regel ein dramatischer Text, so mannigfaltige und verschiedenartige Phänomene in Betracht, daß es notwendig würde, den engeren Bereich der Aufführungsanalyse zu verlassen und die Untersuchung unter anderem auch auf die Produktionsbedingungen, auf mögliche Vorstellungen über die Funktion und Wirkungsmöglichkeiten von Theater, auf ästhetische Konventionen etc. auszudehnen. Allerdings ist auch die Befragung kein 'Allheilmittel': abgesehen davon, daß sich solche Interviews nur selten strukturieren und standardisieren lassen, geben sie die Intentionen nicht unmittelbar, sondern reflektiert und sprachlich vermittelt wieder.

3.2 Ansätze zu einer Inszenierungsanalyse von "Endspiel"

Mit welchen weiteren praktischen Schwierigkeiten die Konstituierung und Analyse der intendierten Bühnengestalt verbunden sein kann, beweist der folgende Versuch, die intendierte Bühnengestalt von "Endspiel" zu erschließen und zu untersuchen. Die Materiallage gestattet eine Analyse nur in Ansätzen; da eine Teilnahme an den Proben aus zeitlichen Gründen nicht möglich war und zudem kein detailliertes Regiebuch existiert, ist

die Untersuchung fast völlig auf die rudimentären Aufzeichnungen des Regieassistenten angewiesen. Auch eine Befragung des Regisseurs konnte nur größere Zusammenhänge und einige wenige Details behandeln. Die Auswertung von Probenaufzeichnungen und Gesprächsprotokollen kann daher nur einige Anhaltspunkte für den Vergleich von intendierter und realer Gestalt des Bühnengeschehens, von intendierter und 'realer' Bedeutung geben.

3.2.1 Außer einigen technischen Anweisungen und dem eingestrichenen Text enthält das *P r o b e n b u c h* des Regieassistenten nur wenige Posituranweisungen, Positionsskizzen und Beschreibungen von Gesten. Die feststellbaren Abweichungen von der Deskription der realen Bühnengestalt gehören daher fast ausnahmslos zur Text-Ebene, wobei allerdings die Mehrzahl von ihnen relativ belanglos ist, da sie als 'Versprecher' oder Paraphrasen erkenntlich sind und sich durch sie nur geringfügige Änderungen ergeben: etwa wenn es "Ich fahre fort" (71:45) heißt statt "Ich erzähle also weiter", wenn Füllsel wie "Äh", "denn" oder "also" eingestreut werden, oder wenn Satzglieder in anderer Reihenfolge erscheinen, ohne daß sich an der Aussage des Satzes Entscheidendes ändert. Auch die Auslassung von Wörterverbindungen oder ganzen Sätzen sowie die Umstellung von einzelnen Repliken haben in diesem Falle keine signifikanten Auswirkungen auf die Bedeutung der jeweiligen Passagen (vgl. 11:00; 14:30; 41:30).

Eher ließe sich dies von einigen Gesten behaupten, die in den Aufzeichnungen erwähnt sind, während der beobachteten Aufführungen aber nur ab und zu auftraten. So fehlte beispielsweise bei "Meine Wut läßt nach. Ich möchte wohl Pipi machen." (30:15) fast stets die Geste 'Rechte Hand zum Pipi' als Entsprechung der Geste 'Linke Hand zum Herzen', so war auch die 'Kardiogramm'-Geste (15:45) nur in einigen Vorstellungen zu sehen, so fehlte öfters Hamms Griff zum Hals, bevor Clov "Hast du Halsweh?" fragt (84:15). Auch hier dürfen sich jedoch mögliche Mißverständnisse oder Fehlinterpretationen in Grenzen halten, ebenso wie bei dem 'Unfall' in der beschriebenen Aufführung (vgl. 75:30), der durch das 'Aus-der-Rolle-Fallen' Clovs deutlich als solcher gekennzeichnet war.

Aufschlußreich sind die Aufzeichnungen am ehesten noch in Hinblick auf die Positionsskizzen. Zwar lassen sich in den Gängen Clovs ebenfalls keine wesentlichen Abweichungen feststellen, die Tatsache, daß bei einigen von ihnen Schrittzahlen vermerkt sind¹⁵⁸, läßt jedoch darauf schließen, daß die Anzahl der Schritte nicht ganz willkürlich ist. Eine Systematik ist aus den Angaben jedoch nicht ersichtlich, ob damit eine ähnliche "Endspiel"- 'Arithmetik' ausgedrückt werden soll, wie sie BECKETT seiner Berliner Inszenierung zugrundelegte¹⁵⁹, läßt sich nicht daraus entnehmen. Näher liegt jedenfalls, die Angaben als Anhaltspunkte für die Dauer von Pausen zu deuten, denn sie finden sich fast ausnahmslos nur dort, wo Clov sich auf dem Weg zur Tür befindet, um Hamm zu verlassen, und dieser ihn aufzuhalten versucht.

Der Vergleich von Deskription und Probenbuch ergibt auch sonst keine Anhaltspunkte für bedeutsame Unterschiede zwischen geplantem und tatsächlichem Ablauf des Bühnengeschehens, eine weitere Untersuchung des Inszenierungskonzeptes - soweit es sich in den Aufzeichnungen niederschlägt - käme daher zwangsläufig zu denselben Ergebnissen wie die Analyse der realen Bühnengestalt.

3.2.2 Einige Hinweise auf die Intentionen bietet dagegen der Vergleich zwischen Spielvorlage¹⁶⁰ und e i n g e s t r i c h e n e m T e x t bzw. realem Bühnengeschehen. Neben Präzisierungen der deutschen Übersetzung¹⁶¹ und Bear-

158 00:00: Clov geht nach dem ersten Vorhangziehen '5 Schritte nach links', 13:00: '5 Schritte' zwischen "Ich verlasse dich, ich habe zu tun" und Hamms Frage "In deiner Küche?", 17:30: '10 Schritte' zwischen "Ich versuch's" und "Seit meiner Geburt", 30:15: '3' bzw. '4 Schritte' jeweils vor "Es eilt nicht", 41:30: '6 Schritte' vor "Warte mal", 41:45: '8 Schritte' vor "Wartet", 98:00: '6 Schritte' bis zum ersten "Clov?", '6 Schritte' bis zum zweiten "Clov!", 98:15: '8 Schritte' bis "Noch etwas".

159 Vgl. HAERDTER, 'Samuel Beckett inszeniert das Endspiel', S.101-103

160 JENNY stützte sich vor allem auf die zweite deutsche Fassung von 1967, die BECKETT und Übersetzer TOPHOVEN für die Berliner "Endspiel"-Inszenierung angefertigt haben, verwendete daneben aber auch Teile der ersten Fassung von 1957, ebenfalls übersetzt von TOPHOVEN (s. Literaturverzeichnis). Die folgenden Jahres- und Seitenzahlangaben beziehen sich auf diese beiden Fassungen.

161 So wurde z.B. "Anruf" (1967, S.23) in "Telefonanruf" (14:45)

beitungen zum Zweck der besseren Sprechbarkeit oder Verständlichkeit¹⁶² finden sich Umformulierungen, die zwei bereits festgestellte Tendenzen bestätigen: die Abänderung von "Komplikationen" (1967, S.121) in "Nebenhandlung" (91:00) und von "abtreten" (1967, S.127) in "abgehen" (98:15) vermehrt die Anspielungen auf die Theatralität des Geschehens; die Umwandlung von "Was geschieht eigentlich?" (1967, S.27 u. 53) in "Was geht /hier/ eigentlich vor?" (17:15 u. 39:00) fügt den zahlreichen Echos und wörtlichen Entsprechungen eine weitere Wiederholung hinzu.

Bemerkenswert sind noch einige Hinzufügungen bzw. Wiedereinfügungen von Passagen der ersten "Endspiel"-Fassung: so macht die Verwendung von Hocker und Leiter in der Eröffnungsszene (statt zweimaligen Gebrauchs der Leiter) plausibel, warum Clov nicht schon nach dem Vorhangöffnen aus dem Fenster schaut (sofern Logik hier überhaupt eine Rolle spielt); so wird der ausführlichere Dialog über den Knaben der ersten Fassung (1957, S.305-307) wieder eingebaut, um die Funktion dieses 'potentiellen Erzeugers' zu verdeutlichen. Ferner relativiert die Wiederhereinnahme von Clovs 'Vögelchen'-Lied (1957, S.311) die Ernsthaftigkeit seiner 'Herzensworte'; und die ebenfalls wiederaufgenommene Fernglas-Episode mit dem Blick in die 'begeisterte Menge' (1957, S.243-245) betont den Publikumsbezug und das 'Spiel in der zweiten Potenz'.¹⁶³

3.2.3 Diese 'Spiel'-Struktur stand auch im Mittelpunkt der B e f r a g u n g d e s R e g i s s e u r s .¹⁶⁴ JENNY

Fortsetzung der Fußnote 161 von Seite 104:
umgewandelt (entsprechend dem "coups de téléphone" im französischen Original) und das nicht übersetzte "On me poursuivrait" eingefügt ("Verfolgt werden!", 22:15).

162 Statt "Hat dich niemals verlangt,..." (1967, S.13) steht z.B. "Warst du nie neugierig darauf,..." (09:00).

163 Eliminiert wurden hingegen die Wortspiele, die nicht annähernd die Ausdruckskraft ihrer französischen Originale erreichen (1967, S.23,41,57), sowie der häufige Gebrauch des Taschentuchs (1967, S.65,75,105), - letzteres wohl, um die Vorhang-Funktion des Requisites nicht zu überdecken.

164 Die Befragung fand am 7.7.1971 im Rahmen einer Diskussion mit Mitgliedern des Romanistischen Seminars der Universität München statt. Die Zitierung erfolgt auf der Grundlage einer Tonband-Aufzeichnung des Gesprächs.

bestätigte den Eindruck, daß durch das 'Aus-der-Rolle-Fallen' und die Betonung der 'Vierten Wand' Theaterkonventionen bewußt gemacht werden sollten:

Da ist der Satz "Warum diese Komödie, jeden Tag?", und der andere sagt: "Der alte Schlendrian". Clov hat sonst immer eine bestimmte distanzierte Stellung rechts, für diese zwei Sätze fällt der Schauspieler quasi aus der Rolle, kommt zu dem anderen hin und sagt: "Warum machen wir diesen Quatsch?", und der andere nimmt die Brille ab und sagt: "Eben - Schlendrian, Routine. Wir haben sechs Wochen Proben gehabt und werden dafür bezahlt." Diese Dimension, die ja in vielen Repliken in dem Beckett-Text drin ist, die Analogie zur Situation des Schauspielers, der seine Rolle spielt, die sollte in diesem Moment des Heraustretens aus der Rolle etwas pointiert werden.

/Zur 'Vierten Wand':/ Das ist ebenfalls eine Ironisierung, um das Publikum daran zu erinnern, was eine Theaterkonvention ist: Stücke, die in einem Zimmer spielen, haben vorne eine vierte Wand. Ein kleiner Scherz, der an diesen 'Betrug', an diese Grundfiktion des Theaters erinnert.

Diese Schicht des Bühnengeschehens, "die immer wieder sagt, das ist Theater, was wir hier machen, und weil es Theater ist, wiederholt es sich jeden Abend" (JENNY), diese Spiel-im-Spiel-Struktur sei allerdings nur ein Nebenthema, das nicht überbetont werden sollte.

Überhaupt hat JENNY nach seinen Worten versucht, jede "draufgesetzte Interpretation"¹⁶⁵ zu vermeiden:

Wir wollten dieses Stück spielen, nicht dieses Stück benutzen, um etwas außerhalb des Stücks Liegendes zu machen. Wir haben versucht, alles zu vermeiden, was eine Bedeutung oder ein Interpretationsmuster vorneweg liefert.

Aus diesem Grunde wurden keine bestimmten Akzentuierungen vorgenommen, sondern die im Stück-Text vorhandenen Motive und Themen nur angedeutet, um nicht eine besondere Perspektive nahezulegen. So ist zwar das Schach-Motiv einige Male angesprochen, aber nicht durchgeführt ("Diese Schachspieler-Interpretation - Clov ist der Springer - finde ich sehr kunstgewerblich"); so wurden zwar die Clownerien und komischen Einlagen bewußt als solche inszeniert, aber nicht noch dadurch betont, daß Clov etwa als Clown hergerichtet wurde ("Was dadurch ent-

165 Diese - wie auch einige im folgenden zitierte - Äußerungen sind einem Vorbericht der Süddeutschen Zeitung vom 19./20. Mai 1971 (S.13) entnommen. Ebenfalls verwendet (und auch als solche kenntlich gemacht) werden Zitate aus einem Vorbericht der Münchener Abendzeitung vom 18. Mai 1971.

steht, ist eine Scheinbedeutung"). Auch andere Anspielungen wurden absichtlich nicht weiter verfolgt: bei Hamm dachte JENNY weniger an den Schach-König als "an einen König mit Szepter, also Hamm als letztes Rudiment eines Herrschers", aber auch an einen "König im Theatersinn", das 'Bekreuzigen' zu Beginn von Hamms erstem Monolog könne ebenso gut als ganz normales Schweißabtupfen verstanden werden¹⁶⁶. Allen einseitigen Interpretationsversuchen soll dadurch entgegengewirkt werden: "Das Stück spricht nur für sich selber, es steht nicht für irgendetwas anderes."

Diese Offenheit und Ambivalenz gegenüber Deutungen sollte vor allem durch eine realistische Spielweise erreicht werden: "Man kann das Stück nur so real wie möglich spielen und sich darauf verlassen, daß die Vielschichtigkeit sich dann einstellt."¹⁶⁷ Dazu gehöre unter anderem, daß die Zuschauer in die Kulissen schauen und feststellen könnten, daß es dort nichts zu sehen gebe, wie auch Clov nichts sieht, wenn er aus dem Fenster blickt; dazu gehöre auch die 'Statik' des Bühnengeschehens:

Ich finde, daß sich Clov immer noch zuviel bewegt. Er befindet sich in einem körperlichen Zustand, wo ihm quasi jede Bewegung Schmerzen macht, wo er sich mit maximaler Ökonomie eine Art von Fortbewegung und Armbewegung zu-rechtgelegt hat, bei der ihm alles am wenigsten weh tut. Und nur so aus Spaß schüttelt er kaum den Kopf. Darum kann ich mir nicht denken, daß man die Geschichte bewegter machen könnte.

Im Übrigen sei das ganze Geschehen immer noch nicht realistisch genug:

Ich finde - nachträglich noch mehr als während der Arbeit -, daß alles, was sichtbar wird, sich verselbständigt als Stilisierung, als formalistische Absichtlichkeit. Das ist mir zu dick. Das einzige, was das Publikum nicht als Stilisierung rezipiert, ist der Quasi-Naturalismus oder -Realismus. Man müßte dieses Stück vielleicht richtiger - vor allem vom Bühnenbild her - in einem ungeheuer realistischen Zimmer spielen und auch die Spielweise viel realistischer oder naturalistischer machen.¹⁶⁸

166 "Ich könnte sagen, Sie haben sich geirrt: er wischt sich den Schweiß von der Stirn, wischt sich den Mund und den Schlaf aus den Augen. Wenn jemand sein Mittagsschläfchen gemacht hat, ist das nichts Irreales. Aber natürlich steckt das andere da mit drin."

167 Abendzeitung, 18.5.1971, S.13

168 Am konsequentesten fände es JENNY, "die vierte Wand zuzumachen, und die Zuschauer sitzen da und wissen, da oben findet das statt, aber sie sehen überhaupt nichts".

In diesem Bestreben, sich auf keine der möglichen Bedeutungsschichten festzulegen, umschreibt JENNY die Grundsituation des "Endspiels" nur vage als "Endphase der Existenz" und das gesamte Geschehen als "Denkmodell mit Beispielfiguren für die Unmöglichkeit der Freiheit, für die absolute Abhängigkeit des einen vom anderen"¹⁶⁹. Die Grundalternative sei "die Sehnsucht nach Änderung und die Angst davor"¹⁷⁰: jeder hoffe, daß es bald enden werde, aber jeder fürchte sich vor der Änderung des Status quo, weil er nicht wisse, was danach kommt; in dieser hoffnungslosen Situation gehe das einzige Bestreben dahin, Zeit zu gewinnen und diese Zeit zugleich durch Spielen totzuschlagen, wodurch eine Spannweite von clowneskem Unsinn bis zu tiefer Verzweiflung entstehe.

Auf die Frage, wie dieses 'Endspiel' vom Publikum verstanden werden solle, antwortete JENNY schließlich:

Ich glaube, daß das Stück ohne ein elitäres Vorverständnis sehr fremd bleibt. Wer nichts sonst von Beckett kennt, wer das Stück nicht gelesen hat, es einmal sieht, kann nur sehr vage ahnen, was da vorgeht.

Von Interpretationshilfen oder Erläuterungen der Anspielungen (wie z.B. der 'Hirsekörnchen jenes alten Griechen') im Programmheft¹⁷¹ hält JENNY allerdings nichts, da das nur das Mißverständnis fördere, "damit sei tatsächlich etwas zu erklären". Und er gibt zu: "Es gibt auch Sätze in dem Stück, die wir nach wie vor nicht verstehen."

3.2.4 Aus diesen Befunden der Regie- bzw. Probenbuchanalyse und der Befragung lassen sich natürlich nur vage Schlußfolgerungen in Bezug auf die 'Richtigkeit' oder Angemessenheit der Ergebnisse der Analyse der realen Bühnengestalt ziehen.

Bestätigt wurden die Feststellungen der Strukturanalyse: das Vorhandensein einer dreifachen Spielebene und die Charakterisierung der "Endspiel"-Situation als eines Zustandes der Reduktion, in dem die Abhängigkeit von Trivialitäten groteske Ausmaße angenommen hat. Bestätigt hat sich weitgehend auch

169 Süddeutsche Zeitung, 19./20.5.1971, S.13

170 Abendzeitung, 18.5.1971, S.13

171 Das Programmheft zu "Endspiel" (Redaktion Urs JENNY) enthält ausschließlich Ausschnitte aus verschiedenen Werken BECKETTs.

die Rezeptionsanalyse mit ihren zahlreichen offengebliebenen Fragen und festgestellten Mehrdeutigkeiten; denn diese Offenheit und Ambivalenz der Zeichen wurde erklärtermaßen beabsichtigt. Inwieweit dabei Fehlinterpretationen im Detail vorliegen, konnte nicht eingehend geklärt werden; daß sie vorliegen, ist wahrscheinlich.¹⁷² Allerdings muß die Inkongruenz von intendierter und (vom Analysierenden) vermeinter Bedeutung - jedenfalls in diesem Falle - nicht unbedingt gegen den Analysierenden sprechen; denn: "The beauty of 'Endgame' is that you can have it both ways."¹⁷³

172 So interpretiert JENNY die Blindheit Hamms nicht als medizinische Blindheit, als Zeichen des Verfalls, sondern als metaphorische, als Folge seiner Hartherzigkeit gegenüber den Hilfesuchenden: "Hamm ist blind, weil er die Blicke anderer Menschen nicht ertragen kann. Einem Menschen in die Augen blicken heißt, sich einem Menschen öffnen, einen anderen Menschen als Partner, Gegenüber zu akzeptieren. Das hat Hamm verweigert in dieser ewig zurückliegenden Situation, und die Folge (seine Flucht oder seine Strafe, wie man will) ist, glaube ich, seine Blindheit."

173 WEALES, Gerald: 'The Language of 'Endgame'' p.107

4. Die Analyse der vermeinten Bühnengestalt

4.1 Probleme und Verfahren der Rezeptionsanalyse

Wie intendierte Bühnengestalt und intendierte Bedeutung, so sind auch die Rezeptionsakte der Zuschauer und ihre Deutung des Rezipierten einer direkten Analyse nicht zugänglich; auch auf sie kann nur von mittelbaren Zeugnissen hypothetisch zurückgeschlossen werden. Die im vorigen Kapitel erwähnten grundsätzlichen Probleme kehren hier in entsprechender Umkehrung wieder: der Versuch zu erforschen, was als intendierte Bedeutung des Bühnengeschehens vermeint wurde, setzt voraus, daß Daten darüber vorliegen, was auf welche Weise von der realen Bühnengestalt wahrgenommen und zur vermeinten Gestalt 'verarbeitet' wurde. Auch hier also zwei Black-Boxes, zwischen denen eine Interdependenz besteht.

Über ihr inneres 'Funktionieren' Aufschluß zu erhalten oder gar Einblick in sie zu nehmen, ist allerdings mit weitaus größeren Schwierigkeiten verbunden als im Urheber-Bereich. Denn Rezeptionsanalyse hat es mit Publikum zu tun, d.h. mit einer mehr oder minder großen Anzahl von Individuen, deren Rezeptionsverhalten nicht identisch, sondern allenfalls ähnlich ist, was wiederum darauf beruht, daß jeder Zuschauer unterschiedliche Rezeptionsvoraussetzungen mitbringt. Als Eingangsgrößen kommen daher - neben der realen Bühnengestalt als einziger Konstante - eine zwar endliche, aber doch erhebliche Menge von Variablen in Betracht. In der Folge sind auch die Ausgangsgrößen ungleich zahlreicher, denn es existieren prinzipiell so viele vermeinte Bedeutungen, wie es Zuschauer gibt. Auf der anderen Seite aber liegen über diese Größen in der Regel fast keine Zeugnisse vor, da sich weder die Rezeptionsprozesse noch die jeweilige Sinngebung des Rezipierten in Dokumenten niederschlagen, die Probenprotokollen oder Regiebüchern vergleichbar wären oder auf andere Weise Rückschlüsse zulassen.

Rezeptionsanalyse präsentiert sich daher in erster Linie als Quellenproblem; sie muß sich ihre Forschungsgrundlage und ihr Material erst schaffen, und wie dies geschehen könnte, ist im Rahmen der Theaterwissenschaft bislang noch weitgehend unerörtert und ungelöst geblieben. Denn es sind vorwiegend

soziale und psychische Sachverhalte, die hier zu untersuchen wären: beispielsweise jene außertheatralen Einflüsse und Gegebenheiten, die die jeweilige individuelle Rezeptionsweise determinieren, also jene sozialen, ideologischen, psychischen und physischen Faktoren, die bestimmte Erwartungshaltungen konstituieren und damit bestimmte Voraussetzungen für die Rezeption schaffen¹⁷⁴, weiterhin - in Bezug auf den Rezeptionsprozeß - etwa solche Phänomene wie den "Einschwingvorgang"¹⁷⁵ oder die "Initialspannung"¹⁷⁶, die Abhängigkeit der Wahrnehmung von der Plazierung im Raum oder von der jeweiligen Anzahl und Anteilnahme der Mit-Zuschauer; ferner die Abhängigkeit der Rezeptionsweise von der jeweiligen "Wahrnehmungsebene"¹⁷⁷ sowie die Bedingungen und Modalitäten der Selektion aus dem Informationsangebot der Bühne¹⁷⁸, schließlich die Wirkung auf den Zuschauer, sein Urteil über die vermeinten Intentionen der Urheber und die Gründe für Zustimmung oder Ablehnung.

174 Da der Katalog der Determinanten so umfangreich ist, daß er hier kaum vollständig wiedergegeben werden könnte, erscheint es wenig sinnvoll, über die genannten Faktoren (vgl. C.3.3) hinaus hier noch weitere lediglich aufzuzählen.

175 SCHRAUD, 'Theater als Information', S.23. - Vgl. auch POSNER, 'Strukturalismus in der Gedichtinterpretation', S.29: "In einer kurzen Anpassungsphase ermittelt der Empfänger zu Beginn des Rezeptionsvorgangs den geeigneten Übertragungskanal: aus dem Empfänger optischer oder akustischer Reize wird ein Leser, ein Kunstbetrachter oder ein Musikhörer."

176 Mit diesem Begriff bezeichnet Klaus-Peter HINZE jene "erste Informationsdiskrepanz zwischen Bühne und Publikum, indem das Publikum nur weiß, daß etwas geschehen wird und zugleich weiß, daß die Personen auf der Bühne den Verlauf dieses Geschehens kennen" ('Zusammenhänge zwischen diskrepanter Information und dramatischem Effekt', S.209).

177 "Wir sind genötigt, für jeden sensoriellen Kanal mehrere Wahrnehmungsebenen anzunehmen, deren jede einer unterschiedlichen Art von Nachrichten entspricht und über ein Zeichenrepertoire verfügt, daß sich nach Umfang und Struktur weitgehend von dem der anderen Ebenen unterscheidet." (MOLES, 'Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung', S.59)

178 "Wahrnehmen heißt auswählen, und die Welt begreifen heißt, die Regeln begreifen, denen die auswählende Wahrnehmung gehorcht." (MOLES, a.a.O., S.89) - Auf den Forschungsreich und die bisherigen Erkenntnisse der Wahrnehmungs- und Informationspsychologie kann in diesem Zusammenhang zwangsläufig nur verwiesen werden; auch die Zitierung der Arbeiten von MOLES besitzt lediglich paradigmatischen Charakter.

Solche und eine ganze Reihe weiterer Fragestellungen sind aber bisher von der Theaterwissenschaft weitgehend ausgeklammert und an die dafür 'zuständigen' Disziplinen delegiert worden, ohne daß sich damit allerdings der dringliche Wunsch nach einer baldigen Antwort verband.¹⁷⁹ Desgleichen verschloß sie sich auch den theaterrelevanten Untersuchungen und Erkenntnissen dieser 'Hilfswissenschaften' oder rezipierte sie nur beiläufig, ohne weiteren Nutzen daraus zu ziehen¹⁸⁰, und selbst die wenigen facheigenen Versuche auf diesem Gebiet¹⁸¹ blieben ohne nennenswerte Resonanz. Dies kommt letztlich einer Trennung von Theorie und (wissenschaftlicher) Praxis gleich, denn eine Antwort auf die Frage,

welche der Informationen, die den Zuschauer die intendierte Bühnengestalt vermeanen lassen, dem Gesamtbestand der von der Bühne überhaupt gelieferten Informationen entstammen und welche in seiner jeweiligen 'von außen' manipulierten Einstellung ihren Grund haben¹⁸²,

ist nicht möglich ohne differenzierte Kenntnisse über diese 'Einstellungen' und die Bedingungen, unter denen sie sich ausbilden und gegebenenfalls verändern. Solche Kenntnisse können

179 Auch STEINBECK schiebt die psychologischen und soziologischen Probleme an die jeweiligen Fächer ab: "Auf beide kann die Theaterwissenschaft freilich nur hinweisen, ihre psychologisch oder soziologisch relevante Umschreibung, Spezifizierung und Klärung muß der Psychologie oder Soziologie selbst vorbehalten bleiben." ('Einleitung', S.203) Zwar wird gleich darauf von einer "Arbeitsteilung zwischen Theaterwissenschaft und Fachsoziologie" gesprochen, aber die Begründung (sinngemäß etwa: das eine Fach kennt die Probleme des anderen nicht) deutet nicht auf eine Konzeption zeitgemäßer interdisziplinärer Zusammenarbeit, sondern eher auf das traditionelle 'Hilfswissenschaften'-System hin.

180 So stellen z.B. die Experimente und Studien von RAVAR/ANRIEU ('Le spectateur au théâtre') und Karl JENNICHES ('Zur Soziologie des Beifalls') noch immer bestaunte Raritäten dar und nehmen mehr und mehr den Status von Kuriosa an. Wünschenswert wäre hingegen eine Überprüfung der Entwicklungsmöglichkeiten dieser beispielhaften und - zumindest hinsichtlich ihrer methodischen Grundlegung - diskussionswürdigen Versuche.

181 Zu nennen wären hier beispielsweise: BOCHOW, Peter: Der Geschmack des Volksbühnenpublikums. Phil.Diss. Berlin 1965, SCHRAUD, 'Theater als Information', in historisch-systematischer Hinsicht: PAUL, Arno: Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums. München 1969 (Phil.Diss. Berlin).

182 STEINBECK, 'Einleitung', S.123-124

aber nur Publikumsbefragungen, soziologische Feldexperimente und wahrnehmungs- bzw. informationspsychologische Versuche erbringen. Ebenso bleibt die Forderung nach der Untersuchung dessen, was als Bedeutung vermeint wurde, solange reines Theoretisieren, als nicht Anstalten gemacht werden, über die Kritiken und das 'Feedback' der Zuschauerbriefe an das jeweilige Theater oder an Zeitungen und Fachzeitschriften hinaus Aussagen von Zuschauern systematisch zu sammeln und damit überhaupt brauchbare Anhaltspunkte für den Vergleich von Intendiertem und Vermeintem zu erhalten.

Somit läßt sich für den Bereich der Rezeptionsanalyse im Augenblick nur eine erhebliche Diskrepanz zwischen theoretisch-systematischer Forderung an die Analyse und vorhandenem methodischem Instrumentarium konstatieren. Statt verfahrenstechnischer Vorschläge könnte hier deshalb im besten Fall ein Katalog von Problemen und Forderungen geliefert werden, die noch auf ihre Lösung bzw. Einlösung warten; es könnten lediglich Materiallücken aufgezeigt werden, auf die jede Rezeptionsanalyse stößt. So bleibt auch hier vorerst nichts anderes übrig, als (nochmals) die Notwendigkeit für die Theaterwissenschaft zu betonen, sich die Erkenntnisse und analytischen Verfahren der mit ähnlichen Sachverhalten befaßten Disziplinen zunutze zu machen und auch die bislang ausgeklammerten Bereiche wieder einzugliedern bzw. zum Feld interdisziplinärer Zusammenarbeit zu machen.

4.2 Ansätze zu einer Rezeptionsanalyse von "Endspiel"

In Anbetracht der oben skizzierten Problemlage versteht es sich von selbst, daß in diesem Rahmen eine Analyse der "Endspiel"-Rezeption nicht geleistet werden kann. Auch in diesem Bereich vermag das Aufführungsbeispiel nur in negativer Hinsicht als Paradigma zu dienen, zumal keinerlei Quellenmaterial vorhanden war, auf das zurückgegriffen werden konnte, und auch einer begrenzten Befragungsaktion bereits derart mannigfaltige Schwierigkeiten gegenüberstanden, daß darauf von vornherein verzichtet wurde. Einzige Anhaltspunkte für Schlußfolgerungen in Bezug auf die Aufnahme und Wirkung von "Endspiel" beim Publikum bilden daher die Beobachtungen vor und während der Aufführung sowie die vorhandenen schriftlich

niedergelegten Urteile und Meinungsäußerungen in Form von Zuschauerbriefen und Zeitungsrezensionen.

4.2.1 Hinsichtlich der Zusammensetzung und des Verhaltens des Publikums lassen sich zunächst Anzeichen für eine Polarisierung unter den Zuschauern finden, die sich in das Gegensatzpaar 'totale Ablehnung (bzw. Ratlosigkeit) - interessierte Anteilnahme' fassen ließe. Indiz für das negative Votum ist vor allem die verhältnismäßig hohe Abwanderungsquote während der Vorstellung von etwa 10 bis 12% der Anwesenden, wobei die ersten Zuschauer schon nach etwa 45 Minuten Spieldauer den Raum verließen¹⁸³, für die positive oder wohlwollende Einstellung sprechen - neben dem zwar kurzen aber intensiven und nicht nur als Höflichkeitsapplaus zu deutenden Schlußbeifall - die häufigen Lacher, die zwar meist nur von einigen Zuschauern kamen und nur selten andere 'mitzogen', aber jeweils auch nur um ein Geringes über einer weitgehend allgemeinen Grundeinstellung oder Grundstimmung lagen.

Dieser Polarität zweier Rezeptionshaltungen (umschreibbar auch mit den Auswirkungen 'Langeweile' bzw. 'distanzierte Aufmerksamkeit') kann das Begriffspaar 'Abonnent - Gelegenheitsbesucher' zugeordnet werden, denn die abwandernden Zuschauer hatten ihre Plätze zum überwiegenden Teil in den vorderen 15 bis 20 Parkettreihen, die vornehmlich der jeweiligen Platzmiete vorbehalten sind, während von den Zuschauern 'auf den billigeren Plätzen' nur wenige das Theater vorzeitig verließen. Dieser Tatbestand ermöglicht schließlich noch eine weitere Unterscheidung bzw. Zuordnung; denn da die frei verkauften Plätze fast ausnahmslos mit jugendlichen Besuchern besetzt waren, kann in diesem Fall auch von einer Polarität zwischen jung und alt gesprochen werden.

Aufgrund dieser Beobachtungen läßt sich die Hypothese aufstellen, daß vor allem zwei Erwartungshaltungen vorherrschten, von denen die eine (vorzufinden in erster Linie bei Abonnenten und älteren Besuchern) weitgehend enttäuscht wurde, was möglicherweise auch auf mangelndes Vorauswissen über Autor und Stück

¹⁸³ Auch in den anderen beobachteten Aufführungen begann etwa nach einer Dreiviertelstunde in mehr oder minder großem Umfang eine Abwanderung. Dabei mag auch eine Rolle gespielt haben, daß keine Pause vorgesehen war.

zurückzuführen ist¹⁸⁴, während die andere (bei der Mehrzahl der Besucher) wenn nicht bestätigt, so doch auch nicht negativ beeinflusst wurde, - wobei hier angenommen werden kann, daß die jeweilige Einstellung dem Bühnengeschehen gegenüber schon von vornherein eine aufgeschlossenerere war, da ja der Besuch der Vorstellung nicht einem 'Abonnementszwang', sondern in der Regel einem 'freien Entschluß' entsprang. Damit ist allerdings nur eine grobe Unterscheidung getroffen, die der weiteren Differenzierung und Verifizierung bedürfte; zudem sagt die Feststellung bzw. Vermutung letztlich nicht viel mehr aus, als daß eben ein Teil der Zuschauer uninformiert und offensichtlich eher der Institution als der Kommunikationsform Theater wegen ins Theater ging.

Für weitergehende Untersuchungen oder Schlußfolgerungen fehlen jedoch ausreichende Bezugsdaten; ein Versuch, aus diesen Zuschauerreaktionen Schlüsse hinsichtlich der Ergebnisse der Analyse des realen Bühnengeschehens oder gar der Intentionen der Urheber zu ziehen, wäre reine Spekulation. Bestätigen lassen sich somit nur recht banale Sachverhalte: etwa daß das als komisch Intendierte auch weitgehend als komisch aufgefaßt wurde; daß die Selbstironisierung durch 'Aus-der-Rolle-Fallen' und Bezugnahme auf das Publikum bei diesem oftmals Resonanz fand; und daß schließlich auch JENNYs Befürchtung eintraf, daß nämlich das Bühnengeschehen manchem Zuschauer "sehr fremd" (vgl. S.108) bleiben würde: der vorzeitige Weggang darf wohl auch als Ausdruck der Ratlosigkeit und 'Kapitulation' verstanden werden.

4.2.2 Diese Ratlosigkeit schlug sich auch in den Z u s c h a u e r
b r i e f e n, die beim Residenztheater eingingen, durchgängig nieder, und zwar in kräftiger Manier:

Das ist ein Skandal! Haben Sie tatsächlich die Stirn, so muß ich fragen, dem Münchner Theaterpublikum eine derartige haarsträubende, unverdauliche Theaterkost vorzusetzen?!/.../ Ich hatte leider nicht die geistig-seelische Verfassung (vielleicht werden Sie sagen Einstellung), um mir diesen ärgerniserregenden Nonsens in voller Länge ansehen zu können. (Ein Apotheker)

Jedenfalls ist es eine Zumutung, die Abonnenten in ein solches Stück zu lotsen. So etwas gehört bestenfalls in ein Experimentiertheater, aber doch nicht ins Staatsschauspiel. (Eine 'schon 20 Jahre treue Abonnentin')

184 Wie bereits erwähnt, bot auch das Programmheft keine 'Interpretationshilfen'.

Das Schauspiel war das Idiotischste, das ich bisher gesehen hatte. So etwas kann man höchstens Irren oder anderen komischen Menschen vorsetzen, die z.B. den Schlächter Nietsch, den Bühnennotdurftverrichter Muehl oder diverse Erdbewegungsarbeiter und Schaumerzeuger als Künstler verehren.

Die brieflichen und telefonischen Zuschauerreaktionen faßt JENNY zusammen:

Das Wort, das eigentlich in all diesen Briefen auftaucht, ist 'Haar'¹⁸⁵: entweder 'Der Autor sitzt doch hoffentlich in Haar' oder 'Spielt Ihr das, um uns nach Haar zu bringen?'. Auf jeden Fall wird es immer mit Geisteskrankheit, mit Wahnsinn, mit absoluter Sinnlosigkeit in Zusammenhang gebracht.¹⁸⁶

4.2.3 'Die Ratlosigkeit des Publikums' überschrieb schließlich auch Joachim KAISER¹⁸⁷ den ersten Teil seiner *Premierenkritik*, in dem er - etwas erschreckt - die Diskrepanz zwischen einem der "aufregendsten und signifikantesten Dramen des 20. Jahrhunderts" und der negativen Einstellung eines (in der Premiere) großen Teiles der Zuschauerschaft konstatiert¹⁸⁸:

Es war nämlich lehrreich, entmutigend und beängstigend zugleich, vor und während der "Endspiel"-Premiere im Residenztheater mit niederschmetternder Evidenz zu fühlen, wie ungleichzeitig und ungleichmäßig das öffentliche Bewußtsein reagiert. /.../ Als wären die zahllosen Interpretationen, Hymnen, Bewunderungs- und Erklärungsaufsätze nie geschrieben, ist das Publikum von diesem angeblichen 'modernen Klassiker' vollkommen irritiert. Man spürt während der Aufführung eine heftige Animosität auf seiten derer, die da modernistischen Krampf vermuten, und eine ebenso offenbare Ratlosigkeit auf seiten der Gutgläubigen beziehungsweise Gutwilligen, die so gern verstehen und kapieren würden, was sie da vom berühmten Beckett zu sehen und zu hören kriegen. Türensclagend entwichen manche, kopfschüttelnd hörten die übrigen zu. Der Rest war Schweigen und seltsame Betretenheit.

Worauf diese Ablehnung gründet, läßt sich andeutungsweise - unbeschadet der Ausführungen über den Quellenwert und den repräsentativen Charakter von Theaterkritiken (vgl. C.3.3) -

185 In Haar bei München befindet sich eine Nervenheilanstalt.

186 Gesprächsaufzeichnung der Diskussion mit JENNY (vgl. Anm. 164).

187 'Beckett, mit blauem Auge' (Süddeutsche Zeitung, 21.5.1971)

188 Davon sprechen im übrigen auch die anderen Kritiken, führen diesen Sachverhalt aber teils aber auf die "sommerliche Hitze" ('nie.' in BILD-Zeitung), teils auf JENNYs zu großes Vertrauen auf die Sensibilität des Publikums zurück (Benjamin HENRICHs in DIE ZEIT).

der Rezension von Max Christian FEILER¹⁸⁹ entnehmen:

/.../, ich habe volles Verständnis für den Teil des Publikums, der während des pausenlosen Endspiel-Dahintröpfelns im Residenztheater fluchtartig den Zuschauerraum verließ. Das war spontane und sofort in die Tat umgesetzte Kritik. Das war elementarer Protest gegen einen sogenannten Bühnenautor, der nur deshalb so berühmt ist, weil er die Impotenz der zeitgenössischen Dramatik in der Vollendung verkörpert.

Das macht deutlich, daß sich Ratlosigkeit und Ablehnung nicht so sehr auf das konkrete Bühnengeschehen, die so gestaltete Umsetzung des Textes in theatrale Vorgänge bezog (wiewohl das Publikum "in seiner Mehrheit die heteronomen Wertstrukturen von Spieltext und Aufführung nur selten voneinander abzuheben weiß"¹⁹⁰), sondern ganz generell auf die gesamte 'Richtung'.

Mit BECKETT verbindet sich für ihn 'Unvolkstümlichkeit':

Beckett wird nie das wahre Theaterpublikum erreichen können. Er schreibt für eine dünne Schicht geschmäcklerischer Literaten, die in einem Bühnenstück nicht die Theaterqualitäten, sondern die Interpretationsmöglichkeiten suchen;

und aus diesem Grunde interessieren ihn die BECKETTschen Probleme "keinen Pfifferling".¹⁹¹

Inwieweit diese Einstellung symptomatisch oder repräsentativ für bestimmte Teile des Publikums ist, läßt sich natürlich nur vermuten. Auch hier fehlen ausreichende Vergleichsdaten, mit deren Hilfe Rezeptionsanalyse in der Lage wäre, allgemeine und pauschale Eindrücke und Erfahrungen zu verifizieren.

189 'Ein Endspiel, das kein Ende nimmt' (Münchener Merkur, 21.5.1971)

190 STEINBECK, 'Einleitung', S.185

191 FEILER in: Münchener Merkur, 21.5.1971

E. ZUM METHODOLOGISCHEN STELLENWERT DER AUFFÜHRUNGSANALYSE

Statt einer Zusammenfassung der in den einzelnen Kapiteln vorgetragenen Überlegungen, Probleme und Vorschläge, bei der die Einzelbefunde ohnehin nur wiederholt werden könnten, wäre abschließend noch auf die Frage einzugehen, welchen Sinn Aufführungsanalyse überhaupt hat, genauer: welchen Stellenwert sie innerhalb einer - teilweise erst noch zu schaffenden - theaterwissenschaftlichen Theorie und Methodologie einnehmen könnte und sollte.

Nicht zu unterschätzen ist nämlich die Gefahr, daß Aufführungsanalyse sich verselbständigt, d.h. daß sie sich vorrangig auf die Dokumentation von Theater ausrichtet und damit - ähnlich der theaterhistorischen Rekonstruktion - zum Selbstzweck wird, - unter der Begründung, daß Theaterwissenschaft es ja mit Aufführungen als ihren 'Gegenständen' zu tun habe und diese daher zunächst zu sichern seien. Einer solchen positivistischen Sicht der Aufführungsanalyse wäre jedoch mit der Frage zu begegnen, welchem Erkenntnisinteresse das dadurch vielleicht erworbene imaginäre Theater-Museum letztlich dient. Denn es kann im Rahmen systematischer Forschung sinnvoll nicht nur darum gehen, allein die Materialbasis zu verbreitern, zumal ja das, was von den realen Ereignissen möglicherweise erhalten bleibt, sich im besten Fall immer nur wie "Bleistiftskizzen zu einem Ölbild"¹⁹² verhält. Ziel ist im Gegenteil

ein sachliches vertretbares Gesamtbild des Einzelwerkes ebenso wie der kunst- und sozialgeschichtlichen Situation. Eine Dokumentation muß und kann ihrem Benutzer nicht den erlebnismäßigen Nachvollzug des Theaterereignisses ermöglichen, sondern allein ein adäquates kritisches Verstehen. Sie wird überdies allemal den Begriff und das Verständnis von Theater spiegeln, das sie im einzelnen leitet und organisiert. Die Einzeldokumentation ist schon deshalb nur als Teil einer Gesamtdokumentation denkbar, in der sich das Einzelwerk als Teil theatergeschichtlicher Situation zu erkennen gibt.¹⁹³

192 STEINBECK, 'Einleitung', S.156

193 STEINBECK, Dietrich: 'Probleme der Dokumentation von Theaterkunstwerken'. S.8

Der relativ geringe zu erreichende Grad an Exaktheit und die vielfältigen Probleme der Aufführungsanalyse mögen nun andererseits dazu führen, daß Aufwand und Erkenntnismöglichkeiten als nicht proportional zueinander betrachtet werden und dieser methodische Weg daher von vornherein als irrelevant abgelehnt wird. Bei solcher Argumentation muß allerdings beachtet werden, daß der augenblickliche Stand der Entwicklung - wie er hier skizziert wurde - nicht ausschlaggebend sein darf für ein Urteil über die prinzipielle Verwendbarkeit der Methode. Denn gerade darin spiegelt sich ja auch der allgemeine Entwicklungsstand systematischer Theaterwissenschaft, und die beschriebene Situation zeigt wohl am deutlichsten das vorhandene erkenntnistheoretische und methodische Potential der Aufführungsanalyse auf.

So ist es im Augenblick vor allem die heuristische Funktion für systematische Forschung, die den grundsätzlichen Wert der Aufführungsanalyse ausmacht. Denn alle theaterbezogenen Prozesse zielen schließlich auf das Ereignis Aufführung oder gehen von ihm aus, den letzten Bezugspunkt bildet stets der kommunikative Akt zwischen Urheber-Gruppe und Zuschauer-Gruppe. Umgekehrt lassen sich daher von der Aufführung und ihrer Analyse aus alle jene Bereiche systematisch erschließen, deren Untersuchung notwendig ist, um fundierte Erkenntnisse über theatrale Phänomene zu gewinnen.

Aufführungsanalyse wäre demnach als eine (vielleicht gar die) 'Basismethode' zu bezeichnen, als methodisches Programm, das die Organisationsprinzipien und Richtlinien für weitere analytische Verfahren enthält, mit deren Hilfe sich die vorläufigen Befunde der Inszenierungs- und der Rezeptionsanalyse weiter verfolgen und prüfen lassen; kurz: Aufführungsanalyse wäre zu verstehen als (immer wieder notwendige) Vorleistung für die Entfaltung des Problembestandes einer systematischen Theaterwissenschaft.

LITERATURVERZEICHNIS

In das Literaturverzeichnis aufgenommen sind lediglich jene Schriften, die im Text mit Kurztitel genannt wurden, sowie einige weitere, die für die Arbeit von direktem Nutzen waren.

1. Zur Methodik der Aufführungsanalyse

- ATTESLANDER, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin 1969 (= Sammlung Götschen Bd 1229/1229a)
- BALCERZAN, Edward/OSINSKI, Zbigniew: Die theatralische Schaulstellung im Lichte der Informationstheorie.
In: Zagadnienia Rodzajów Literackich, Tom VIII, zeszyt 2 (15), Łódź 1966, S.65-88
- BARTHES, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit.
In: Schiwy, Günther: Der französische Strukturalismus (s.u.). S.153-158
- BARTHES, Roland: Literatur oder Geschichte. Frankfurt a.M. 1969 (= edition suhrkamp 303)
- BENSE, Max: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie. Reinbek b. Hamburg 1969 (= rde 320)
- BERELSON, Bernard: Content Analysis in Communication Research. Glencoe, Ill. 1952
- BESSLER, Hansjörg: Aussagenanalyse. Bielefeld 1970
- CHERRY, Colin: Kommunikationsforschung - eine neue Wissenschaft. 2., erw.Aufl. Frankfurt a.M. 1967
- DESSOIR, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906, 21923
- FALKE, Konrad: Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater. Zürich/Leipzig 1911
- FRANK, Helmar: Informationsästhetik. Grundlagenprobleme und erste Anwendung auf die mime pure. Quickborn 21968
- FRANK, Helmar und GUNZENHÄUSER, Rul: Über Mime und Pantomime.
In: Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft, 1.Jg. (1960), H.4, S.113-121
- GRÖNING, Karl und KLISS, Werner: Friedrichs Theaterlexikon. Hg. v. Henning Rischbieter. Velber b. Hannover 1969
- HARTMANN, Heinz: Empirische Sozialforschung. Probleme und Entwicklungen. München 1970 (= Grundfragen der Soziologie, hg.v. Dieter Claessens. Bd. 2)
- HERRMANN, Max: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Teil I. Vorwort, Kürzungen und Anmerkungen Helmut Schieman. Dresden 1955 (= Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten, H.1, 1955)
- HINZE, Klaus-Peter: Zusammenhänge zwischen diskrepanter Information und dramatischem Effekt.
In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 20 (1970), H.2, S.205-213

- HU/TCHINSON/, A/nn/: Notazione.
In: Enciclopedia dello Spettacolo, Fondata di Silvio d'Amico. VII: Mal - Perg. Roma 1960. Sp.1227-1229
- JAKOBSON, Roman/LEVI-STRAUSS, Claude: "Les Chats" von Charles Baudelaire.
In: alternative 62/63 (1968), S.156-170,
Sprache im technischen Zeitalter 29 (1969), S.2-19)
- JENNICHES, Karl: Zur Soziologie des Beifalls. Eine sozio-pho-
netische Untersuchung. Unveröff. Diplomarbeit, Köln 1965
- KENDON, A.: Some functions of gaze-direction in social inter-
action.
In: Acta psychologica, 26.Jg. (1967), p.22-63
- KLAUS, Georg: Wörterbuch der Kybernetik. 2 Bde. Hg.v.G. K.
Frankfurt a.M. u. Hamburg 1969 (= Fischer Handbücher 1073/
1074)
- KNUST, Albrecht: Abriß der Kinetographie Laban. Leipzig 1957
- KOTT, Jan: In welchen Zeichen spricht das Theater?
In: Theater heute, 11.Jg. (1970), Nr. 3, S.1-3
- KREJCA, Otomar: /Die Zeichen und das Ganze/.
In: Theater heute, 11.Jg. (1970), Nr. 3, S.29
- KUTSCHER, Artur: Grundriß der Theaterwissenschaft. München
1949
- LUTZ, Theo: Kybernetik, Struktur und Simulation,
In: Soziale Welt, 16.Jg. (1965), H.1, S.27-45
- MEHLIN, Urs H.: Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung
der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und
Theaterorganisation. Düsseldorf 1969 (= Wirkendes Wort.
Schriftenreihe Bd. 7)
- MOLES, Abraham A.: Informationstheorie und ästhetische Wahrneh-
mung. Übersetzt von Hans Ronge in Zusammenarbeit mit Bar-
bara und Peter Ronge. Köln 1971
- NELMS, Henning: Play Production. New York 191965
- NIESSEN, Carl: Handbuch der Theaterwissenschaft. Band I. Ems-
detten 1949
- NOELLE, Elisabeth: Umfragen in der Massengesellschaft. Einfüh-
rung in die Methoden der Demoskopie. Reinbek b. Hamburg 1963
(= rde 177/178)
- PASSOW, Wilfried: Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I. Unter-
suchungen zum Inszenierungsstil auf der Grundlage einer
kritischen Edition. Band I. München 1971 (Phil.Diss.)
(= Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft. Hg.v. Klaus
Lazarowicz. Bd. I)
- PAUL, Arno: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen
Handeln.
In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsycholo-
gie, 23.Jg (1971), H.1, S.55-77
- POSNER, Roland: Strukturalismus in der Gedichtinterpretation.
Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von
Baudelaires "Les Chats".
In: Sprache im technischen Zeitalter 29 (1969), S.27-58
- RAVAR, Raymond et ANRIEU, Paul: Le spectateur au théâtre.
Recherche d'une méthode sociologique d'après M. Biedermann
et les incendiaires. Bruxelles 1964

- RIFFATERRE, Michael: Describing poetic structures: Two approaches to Baudelaire's "Les Chats".
In: Yale French Studies 36/37 (1966), p.200-242
Teilw.abgedr.in: Sprache im technischen Zeitalter 29 (1969) S.19-27
- SCHERER, Klaus R.: Non-verbale Kommunikation. Ansätze zur Beobachtung und Analyse der außersprachlichen Aspekte von Interaktionsverhalten. Mit 12 Darstellungen und Sonagrammen. Hamburg 1970 (= Forschungsberichte des Instituts für Kommunikationsforschung und Phonetik der Universität Bonn. Hg.v. Gerold Ungeheuer. Bd. 35)
- SCHUECH, Erwin K.: Artikel 'Methoden'.
In: Soziologie. Umgearb.u.erw.Neuausg. Hg.v. René König. Frankfurt a.M. 1967 (= Das Fischer Lexikon 10). S.194-224
- SCHIWY, Günther: Der französische Strukturalismus. Mode - Methode - Ideologie. Reinbek b. Hamburg 1969 (= rde 310/311)
- SCHIWY, Günther: Neue Aspekte des Strukturalismus. München 1971
- SCHMIDT, Siegfried J.: Wissenschaftstheoretische Überlegungen zum Entwurf einer 'Kriteriologischen Kunstwissenschaft'.
In: Information und Kommunikation. Referate und Berichte der 23. internationalen Hochschulwochen ALPBACH 1967. Hg.v. Simon Moser u.Mitarb.v. Siegfried J. Schmidt. München, Wien 1968, S.151-159
- SCHMIDT, Siegfried J.: Allgemeine Textwissenschaft. Ein Programm zur Erforschung ästhetischer Texte.
In: Linguistische Berichte 12 (1971), S.10-21
- SCHNEIDER, Heinrich: Das dramatische Spiel. Phil.Diss. München 1955 /Masch./
- SCHRAUD, Peter: Theater als Information. Kommunikation und Ästhetik. Phil.Diss. Wien 1966 /Masch./
- SCHULZ, Winfried: Artikel 'Inhaltsanalyse'.
In: Publizistik. Hg.v. Elisabeth Noelle-Neumann und Winfried Schulz. Frankfurt a.M. 1971 (= Das Fischer Lexikon 9). S.51-56
- SEDLMAYR, Hans: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Reinbek b. Hamburg 1958 (= rde 71)
- SILBERMANN, Alphons: Systematische Inhaltsanalyse.
In: Handbuch der Empirischen Sozialforschung. Hg.v. René König. 1.Bd. Stuttgart 1962. S.570-600
- SORELL, Walter: Knaurs Buch vom Tanz. Der Tanz durch die Jahrhunderte. München/Zürich 1969
- STEINBECK, Dietrich: Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin 1970
- STEINBECK, Dietrich: Probleme der Dokumentation von Theaterkunstwerken. Unveröff.Manuskript. Berlin o.J.
- WALTHER, Elisabeth: Semiotische Analyse.
In: Sprache im technischen Zeitalter 15 (1965), S.1214-1228
- WERSIG, Gernot: Inhaltsanalyse. Einführung in ihre Systematik und Literatur. Zwei Beiträge. Berlin 1968 (= Schriftenreihe zur Publizistikwissenschaft 5)

2. Zu "Endspiel"

BECKETT, Samuel: Dramatische Dichtungen. Band I: Warten auf Godot, Endspiel, Spiel ohne Worte 1 und 2, Cascando. /Dreisprachig: französisch, deutsch, englisch./ Frankfurt a.M. 1963 /= 1. Fassung von 1957/

BECKETT, Samuel: Fin de partie - Endspiel. Französisch und deutsch. Deutsch von Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1969 (= edition suhrkamp 96) /= 2. Fassung von 1967/

Vorberichte zur Aufführung:

NENNECKE, Charlotte: Neuer Regisseur fängt mit "Endspiel" an. Urs Jenny inszeniert Samuel Becketts Drama im Residenztheater. In: Süddeutsche Zeitung, 19./20.5.1971, S.13

PETZ, Thomas: Ein Anfang mit dem Endspiel. Urs Jenny gibt morgen sein Regie-Debüt in München. In: Abendzeitung, 18.5.1971, S.13

Kritiken:

FEILER, Max Christian: Ein Endspiel, das kein Ende nimmt. Urs Jenny inszeniert Beckett im Residenztheater. In: Münchner Merkur, 21.5.1971, S.22

GREGORY, Herbert: Bei Beckett dauerte Beckett nicht so lange. "Endspiel": Ein guter Anfang für Urs Jenny. In: tz, 21.5.1971, S.9

HENRICH, Benjamin: Der Regisseur auf der Erbse. Becketts "Endspiel" im Münchner Residenztheater. In: DIE ZEIT Nr. 22, 28.5.1971, S.24

KAISER, Joachim: Beckett, mit blauem Auge. Urs Jenny inszenierte das "Endspiel" im Residenztheater München. In: Süddeutsche Zeitung, 21.5.1971, S.31

nie.: Das "Endspiel" litt unter der Hitze. In: BILD-Zeitung München, 21.5.1971, S.4

SALMONY, George: Ein Wiedersehen mit dem Nichts. Urs Jennys "Endspiel"-Inszenierung im Residenztheater. In: Abendzeitung, 21.5.1971, S.18

ADORNO, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: T.W.A.: Noten zur Literatur II. Frankfurt a.M. 1961, S.188-236

BIRKENHAUER, Klaus: Samuel Beckett in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1971 (= rm 176)

COHN, Ruby: Samuel Beckett: the comic gamut. New Brunswick, N.J. 1962

EASTHOPE, Antony: Hamm, Clov, and Dramatic Method in 'Endgame'. In: Modern Drama, vol.10 (1967/68), No.4 (Febr.), p.424-433

EASTMAN, Richard M.: The Strategy of Samuel Beckett's 'Endgame'. In: Modern Drama, vol.2. (1959/60), No.1, p.36-44

ESSLIN, Martin: Das Theater des Absurden. Reinbek b. Hamburg 1965 (= rde 234/235/236)

- HAERDTER, Michael: Samuel Beckett inszeniert das 'Endspiel'.
Bericht von den Proben der Berliner Inszenierung 1967.
In: Materialien zu Becketts 'Endspiel'. Frankfurt a.M.
1968 (= edition suhrkamp 286), S.36-111
- HENSEL, Georg: Samuel Beckett. Velber b. Hannover 1968
(= Friedrichs Dramatiker der Weltliteratur Bd 62)
- ISER, Wolfgang: Samuel Becketts dramatische Sprache.
In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 11 (1961),
S.451-467
- JENNY, Urs: Beckett als Beckett-Übersetzer.
In: Merkur, 19.Jg. (1965), H.205, S.392-395
- KENNER, Hugh: Samuel Beckett. Eine kritische Studie. (Aus
dem englischen von Urs Jenny.) München 1965.
- KERN, Edith: Beckett and the Spirit of the Commedia dell'Arte.
In: Modern Drama, vol.9 (1966/67), No.3, p.260-267
- SCHOELL, Konrad: Das Theater Samuel Becketts. München 1967
(= Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie. Hg.v.
Hugo Friedrich. Bd. 11)
- SEIPEL, Hildegard: Untersuchungen zum experimentellen Theater
von Beckett und Ionesco. Bonn 1963 (= Romanistische Ver-
suche und Vorarbeiten 14)
- TOPHOVEN, Elmar: Von 'Fin de partie' zum 'Endspiel'. Arbeits-
bericht des Übersetzers.
In: Materialien zu Becketts 'Endspiel' (s.o.), S.118-127

II.

DESKRIPTIVER TEIL

VORBEMERKUNGEN

1. Angaben zur Produktion

"Endspiel" war die drittletzte Produktion des Residenztheaters München in der Spielzeit 1970/71.

Text:	Samuel BECKETT
Übersetzung:	Elmar TOPHOVEN
Regie:	Urs JENNY
Regieassistent:	Florian MERCKER
Bühnenbild und Kostüme:	Elisabeth URBANCIC
Darsteller:	Erich LUDWIG (Clov) Horst Christian BECKMANN (Hamm) Friedrich MAURER (Nagg) Anne KERSTEN (Neill)

In der Zeit vom 19.5. bis 17.7.1971 fanden 14 "Endspiel"-Aufführungen statt, 13 davon als Abonnementsvorstellungen und eine (die Zweitpremiere) im freien Verkauf.

2. Angaben zur Beobachtung

Von den 14 Aufführungen wurden sieben beobachtet, und zwar die Aufführungen am

19.5. (= 1. Aufführung),	10.6. (= 10. Aufführung),
26.5. (= 5. Aufführung),	3.7. (= 12. Aufführung)
2.6. (= 8. Aufführung),	und
6.6. (= 9. Aufführung),	7.7. (= 13. Aufführung).

Die Beobachtungen erfolgten von verschiedenen Plätzen aus, um die Auswirkungen unterschiedlicher Blickwinkel festzustellen. Dabei ergab sich, daß aufgrund der Tiefe des kastenförmigen Bühnenaufbaus und der zu geringen Angleichung der Seitenwände an die Perspektivlinien des gesamten Theaterraumes von nahezu der Hälfte der Plätze, vor allem aber von den Randplätzen im Parkett und von den beiden Seitenbalkonen aus teilweise erhebliche Sichtbeschränkungen bestanden.¹ Zudem konnte der Bühnenboden trotz Schrägung von der vorderen Hälfte

¹ Da eine Reproduktion des Bestuhlungsplanes auf technische Schwierigkeiten stieß, ist im Bühnengrundriß die Perspektivlinie des jeweils äußersten Randplatzes im Parkett eingezeichnet. Für die Seitenbalkone ergaben sich zum Teil noch extremere Blickwinkel.

der Parkettreihen aus nicht eingesehen werden.

Die Dauer der beobachteten Aufführungen schwankte zwischen 98 (am 6.6.)² und 107 Minuten (am 3.7.), im Durchschnitt betrug sie 103 Minuten.

Der Zuschauerraum (bei "Endspiel" 1035 Plätze) war in der Regel zu 60 bis 80% gefüllt, lediglich in drei Vorstellungen lag die Besucherzahl unter 700 (vgl. nebenstehende Verkaufstatistik). Lücken bestanden vor allem in den vorderen Parkettreihen (Abonnenten), während Balkon und Rang fast ausnahmslos bis auf wenige Plätze besetzt waren. Der regelmäßige Anteil von Schülern und Studenten dürfte mit ungefähr 60% nicht zu hoch angenommen sein.³

3. Angaben zur beschriebenen Aufführung

Die Deskription bezieht sich auf die 13. "Endspiel"-Aufführung am 7.7.1971. Die Beobachtung erfolgte von einem Mittelplatz in der 8. Parkettreihe aus, so daß außer in Bezug auf den Bühnenboden keine nennenswerten Sichtbehinderungen bestanden. Die Spieldauer betrug 103:25 Minuten, die Anzahl der Zuschauer etwa 850.

Der Deskription liegen ein Tonband-Mitschnitt der 13. Aufführung und Aufzeichnungen über die sechs anderen beobachteten Aufführungen zugrunde. Soweit sich gegenüber diesen signifikante Abweichungen feststellen ließen, werden sie an der jeweiligen Stelle in der Beschreibung vermerkt.

4. Anmerkungen zum Deskriptionsverfahren

Der hier vorgelegte Versuch einer Aufführungsdeskription verfährt - bedingt durch die realistische Spielweise in "Endspiel" - vorwiegend 'b e s c h r e i b e n d', denn da das Bühnengeschehen zum Überwiegenden Teil aus Vorgängen besteht, die mit herkömmlichen Beschreibungskategorien und Begriffen relativ eindeutig zu fassen sind, erschien es in diesem Fall

2 Die starke Verkürzung kam durch das versehentliche Auslassen einer längeren Dialogpassage zwischen Hamm und Clov zustande.

3 Diese Aussagen decken sich zum Teil nicht mit den Angaben der Statistik, da es sich bei jenen Zahlen um Daten über den Kartenverkauf handelt. Sie sagen z.B. nichts darüber aus, ob die Abonnenten ihr Platz-Anrecht überhaupt wahrgenommen (oder an andere übertragen) haben, wer Freikarten erhielt usw. Daher lassen sich die 'teilnehmenden Beobachtungen' durchaus mit den statistischen Daten vereinbaren.

Verkaufsstatistik "Endspiel"

Datum	Voll	Abo	VB/ ThG	Frei	Stud	20%	Summe	Leer	Total	
19.5.	112 13,2	299 35,2	30 3,5	379 44,6	29 3,4	1 0,1	850 82,1	185 17,9	1035 100 %	Pl.
20.5.	59 14,6	8 2,0	119 29,5	133 32,9	79 19,5	6 1,5	404 39,0	631 61,0	1035 100 %	Pl. +)
21.5.	93 11,4	298 36,5	170 20,8	84 10,3	160 19,6	11 1,4	816 78,8	219 21,2	1035 100 %	Pl.
24.5.	58 7,4	286 36,6	153 19,6	93 11,9	188 24,0	4 0,5	782 75,6	253 24,4	1035 100 %	Pl.
26.5.	124 15,4	305 37,8	105 13,0	104 12,9	149 18,4	20 2,5	807 78,0	228 22,0	1035 100 %	Pl.
27.5.	76 10,6	275 38,5	102 14,3	162 22,6	92 12,9	8 1,1	715 69,1	320 30,9	1035 100 %	Pl.
1.6.	99 14,5	246 36,2	112 16,5	140 20,6	73 10,7	10 1,5	680 65,7	355 34,3	1035 100 %	Pl.
2.6.	113 18,7	259 42,8	100 16,5	63 10,4	61 10,1	9 1,5	605 58,5	430 41,5	1035 100 %	Pl.
6.6.	103 14,7	208 29,7	85 12,2	191 27,3	110 15,7	3 0,4	700 67,6	335 32,4	1035 100 %	Pl.
10.6.	140 17,3	280 34,7	109 13,5	107 13,2	149 18,4	23 2,9	808 78,1	227 21,9	1035 100 %	Pl. +)
18.6.	172 16,7	304 29,4	102 9,9	111 10,7	329 31,9	15 1,4	1033 99,8	2 0,2	1035 100 %	Pl.
3.7.	132 16,9	283 36,2	68 8,7	157 20,1	131 16,7	11 1,4	782 75,6	253 24,4	1035 100 %	Pl.
7.7.	148 17,6	260 30,8	42 5,0	130 15,4	248 29,4	15 1,8	843 81,5	192 18,5	1035 100 %	Pl.
17.7.	124 16,2	318 41,5	77 10,1	102 13,3	129 16,8	16 2,1	766 74,0	269 26,0	1035 100 %	Pl.
Ø	14,7	34,3	13,0	18,5	18,2	1,3	(Summe = 100%)		%	
Durchschnittliche Platzausnutzung							73,1	%		

Voll = Vollverkauf
 Abo = Abonnement
 VB/ThG = Volksbühne/Theatergemeinde
 Frei = Freikarten für Theater-
 angehörige

Stud = Schüler- und Studen-
 ten-Karten
 20% = 20% Ermäßigung (Steu-
 erkarten)
 Leer = Leere Plätze

+) Ersatzvorstellungen für ausgefallene Repertoirevor-
 stellungen

nicht sinnvoll, eine spezielle Zeichenschrift zu entwickeln oder auf eine der vorhandenen Transkriptionsweisen zurückzugreifen. Im folgenden werden daher lediglich für einige wichtige Gegenstände, Örtlichkeiten und Namen sowie für häufig wiederkehrende Sachverhalte Zeichen in Form von Abkürzungen oder Symbolen aus dem Typen-Repertoire der Schreibmaschine benutzt.

In jenen Fällen, in denen die Verwendung von Begriffen unumgänglich wurde, deren Bezeichnungsdimension von vornherein von einer Wertung überlagert ist, wurde jeweils versucht, ein ausgewogenes Verhältnis von Kürze, Prägnanz und Genauigkeit des Ausdrucks zu erreichen. Soweit jedoch angenommen werden konnte, daß die wertenden Charakterisierungen keine allzu wesentliche Beeinträchtigung der Genauigkeit und Anschaulichkeit darstellen, wurden sie umständlicheren Umschreibungen vorgezogen. Einfache Anführungszeichen ('...') weisen jeweils auf diesen Sachverhalt des 'uneigentlichen' oder metaphorischen Ausdrucks hin.

'...'

Die geringe Anzahl der auftretenden Personen ermöglicht eine typographische Anordnung der Beschreibung, bei der die Simultaneität und Sukzessivität der Vorgänge auch optisch wiedergegeben werden kann. Jeder der vier Personen ist zunächst eine halbseitige Spalte zugeordnet (wobei die Anordnung der Spalten von rechts nach links im übrigen dem häufigsten szenischen Arrangement der Personen entspricht):

linke Seite, linke Spalte:	linke Seite, rechte Spalte:	rechte Seite, linke Spalte:	rechte Seite, rechte Spalte:
<u>Nell</u>	<u>Nagg</u>	<u>Hamm</u>	<u>Clov</u> ⁴

Innerhalb der Spalten werden sodann alle Tätigkeiten und sprachlichen Äußerungen der jeweiligen Person

4 Bei Hamms Geschichte (56:15 - 63:15) sowie bei seinem zweiten Monolog (79:15 - 82:45) wurde dieses Prinzip allerdings aus Gründen der Platzersparnis durchbrochen und auch Clovs Spalte einbezogen.

fortlaufend beschrieben. Die Gleichzeitigkeit von zweier oder mehrerer Handlungen ist durch gleiche Zeilenhöhe, die Abfolge der Vorgänge durch Zeilenverschiebung nach unten ausgedrückt (wobei allerdings die Zeilenabstände nicht mit Zeitabständen gleichgesetzt werden dürfen!). Die Dauer läßt sich jeweils aus den durchgehenden Zeitangaben im Viertelminuten-Abstand am Innenrand der Seiten und aus den in den Kontext eingefügten Pausenzeichen (ein Strich "-" entspricht etwa einer Sekunde) erschließen.

Sprachliche Äußerungen sind von der übrigen Beschreibung durch Einrücken um zwei Anschläge sowie durch eine zusätzliche halbe Leerzeile abgesetzt. Da eine Übertragung in ein phonetisches Alphabet oder gar in eine Art Notensystem aus verschiedenen, vor allem aber aus technischen Gründen nicht vorgenommen werden konnte, muß sich die Beschreibung hier zwangsläufig auf grobe und pauschale Charakterisierungen beschränken. In einigen Fällen wurde versucht, Lautstärke, Tonlage, Stimmqualität und Melodik mittels Komparativa in Relation zur jeweils vorangegangenen Äußerung oder zu einem als 'normal' oder 'Normalton' bezeichneten Level zu veranschaulichen. Der Charakterisierung dienen auch die Interpunktionszeichen am Satzende: "?" zeigt einen Fragesatz mit Tonhebung am Satzende an, "!" bedeutet einen Zuwachs an Lautstärke in Bezug auf den gesamten Satz, während "." einen 'normal' gesprochenen Satz bezeichnet. Pausen werden ebenfalls durch "-" wiedergegeben; in Verbindung mit den Zeitangaben am Seitenrand markieren die Pausenzeichen Sprechgeschwindigkeit und Sprechrhythmus. Wo Betonungen nicht schon aus der Satzstellung oder aus dem Dialogtext ersichtlich sind, weist ein Akzent (´) auf das jeweils besonders betonte Wort oder die betonte Silbe hin.

Innerhalb des Beschreibungsverlaufs werden Abgeschlusshheit und fließender Übergang von einzelnen Verrichtungen durch Punkte bzw. durch Kommata angezeigt. Ein Doppelpunkt weist

darauf hin, daß der Begriff im folgenden näher erklärt wird oder (vor sprachlichen Äußerungen) daß die Beschreibung für die folgende Passage gilt.

= ≠

(24)

Clovs G ä n g e werden innerhalb der Beschreibung durch "=" (Beginn, Gang nach ...) und durch "≠" (Ende, Stand) sowie durch die Angabe der Richtung oder des Zielpunktes markiert. Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich dabei auf die numerierten Positionsangaben der Skizzen.

Beispiel: =T : Gang zur Tür bzw. Richtung Tür
≠(24) : Halt bei Punkt 24 auf der Skizze

Die Skizzen geben neben der Position auf der Spielfläche und dem Verlauf der Bewegung auch die Position des Oberkörpers (Querstrich = Schulterachse) und die Blickrichtung (Spitzmarke = Nase) zu Beginn bzw. am Ende der Positionsveränderung an.⁵



Clovs W e n d u n g e n des gesamten Körpers um seine Längsachse werden mit Uhrzeitangaben beschrieben. Dabei wird die Längsachse als auf dem Mittelpunkt eines - mit der 6 zum Zuschauerraum weisenden - Ziffernblattes stehend gedacht, so daß die Körperfront stets auf eine 'Stundenzahl' weist. Wendungen im Uhrzeigersinn sind sodann durch ein "+" zwischen den Stundenzahl-Angaben, Wendungen entgegen dem Uhrzeigersinn entsprechend durch ein "-" gekennzeichnet.

Beispiel: 6+9 : Ausgangsstellung Front in Richtung Zuschauerraum - Drehung nach links (vom Zuschauerraum aus gesehen) - Front linke Seitenwand (ebenfalls aus der Sicht des Zuschauers)

6-3 : entsprechend Drehung nach rechts - Front rechte Seitenwand



5 Eine Kennzeichnung der Körperposition und Blickrichtungen der drei anderen Personen in den Skizzen erübrigt sich, da sie sich kaum verändern bzw. die Beschreibung in dieser Hinsicht vollauf genügt. Umgekehrt sind bei Hamms 'Runden' die einzelnen Positionen des Stuhles nicht immer im Text wiederholt, da sie ja mit den Positionen Clovs weitgehend übereinstimmen.

----- Veränderungen innerhalb des B ü h n e n r a u m e s ,
----- Umbauten oder Lichtwechsel werden durch Einschübe in
die Spalten kenntlich gemacht und beschrieben.

Bei Z u s c h a u e r ä u ß e r u n g e n und an-
deren Reaktionen im Zuschauerraum wird das jeweils
auslösende Bühnenereignis bzw. der Zeitpunkt im Be-
schreibungskontext mit /P.../ markiert, die Qualität
der Äußerung oder Reaktion unter der jeweiligen Zif-
fer auf der linken Seite beschrieben. Ebenfalls auf
der linken Seite befinden sich auch die A n m e r-
k u n g e n zu den Abweichungen sowie die Beschrei-
bung der verwendeten R e q u i s i t e n .

L i n k s und r e c h t s gelten bei Bühnenorts-
angaben vom Zuschauer aus, bei Angaben am Körper der
Personen vom Darsteller aus.⁶

6 Diese Zweiteilung dürfte im Endeffekt doch weniger verwirrend
sein als die durchgängige Sicht vom Zuschauer aus, da diese
dazu führen kann, daß vom "hinteren Arm" gesprochen werden
muß oder es "Neigt Kopf nach rechts vorn" heißt, wenn der
Darsteller schräg zur Rampe steht und den Kopf zur Seite neigt.

5. Abkürzungen und Symbole

- Für Richtungen, Positionen und Positionsveränderungen:

im Text:

r - rechts, rechte(r)	o - oben, ober(er)
l - links, linke(r)	u - unten, unter(er)
v - vorn, vorder(er)	vw - vorwärts
h - hinten, hinter(er)	rw - rückwärts
M - Mitte	sw - seitwärts
= - Gang nach, Gang in Richtung	
≠ - Halt, Stand	
Schr - Schritt(e)	

in den Skizzen:

-  - jeweilige Position Clovs
-  - jeweilige Position Hamms
-  - Position des Oberkörpers (= Schulterachse)
-  - Blick- bzw. Sprechrichtung (= Nase)

- Für Requisiten und Örtlichkeiten:

Ho - Hocker	Fg - Fernglas
Lt - Leiter	Pd - Puderdose
Tu - Tuch	Hd - Hund
TÜ - Tücher	Hk - (Boots-)Haken
Pf - (Triller-)Pfeife	We - Wecker
Br - Brille	
Vh - Vorhang	Wd - Wand
F - Fenster	To - (Müll-)Tonne(n)
T - Tür	St - (Roll-)Stuhl

- Für Körperteile und Personen:

K - Kopf	<u>H</u> - Hamm
A - Arm	<u>C</u> - Clov
H - Hand	<u>Ng</u> - Nagg
B - Bein	<u>Nl</u> - Nell

- sonstige:

BÜ - Bühne	 - Blick auf, in Richtung ⁷
Li - Licht	
Ko - Kostüm, Kleidung	

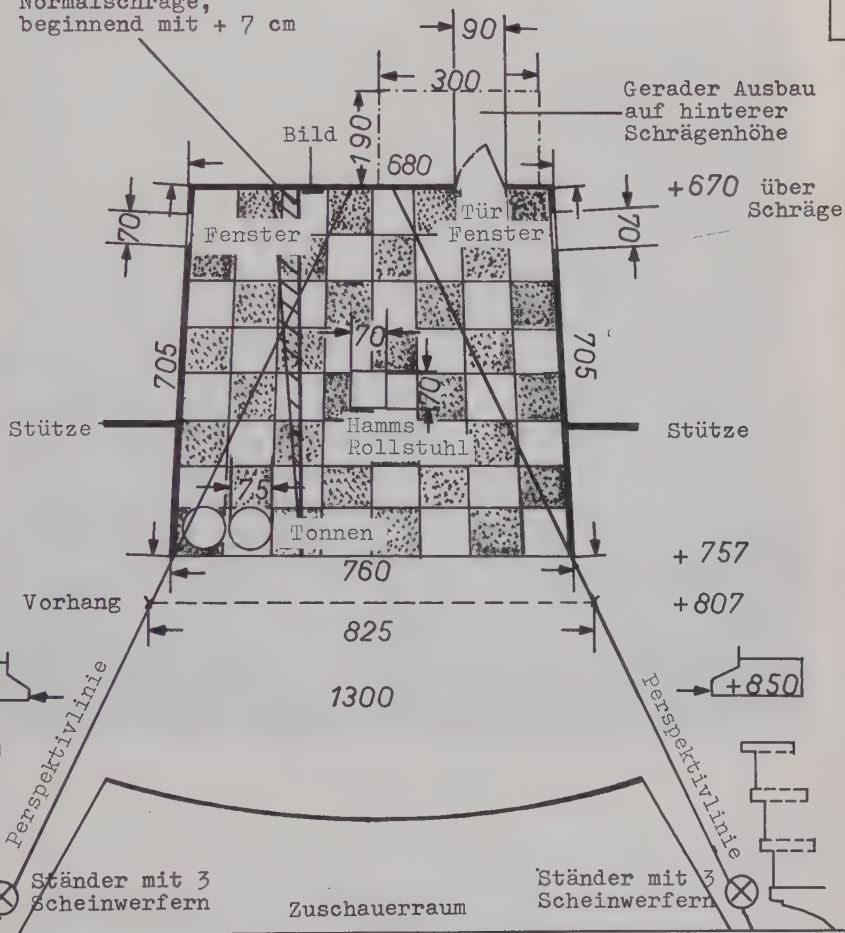
⁷ Beim 'blinden' Hamm ist damit natürlich die Sprechrichtung bzw. die angenommene Blickrichtung gemeint.

DESKRIPTION "ENDSPIEL"

Die Fotografien wurden von Frau Hildegard STEINMETZ, Gräfel-
fing bei München, angefertigt. Reproduktionsrecht vorbehalten.

(Bei den Aufnahmen ist im Übrigen zu berücksichtigen, daß sie
die Bühnengestalt der Generalprobe zeigen. Daraus erklären
sich einige geringe Unterschiede zum Deskriptionstext.)

Normalschräge,
beginnend mit + 7 cm



Bühnengrundriß "Endspiel"

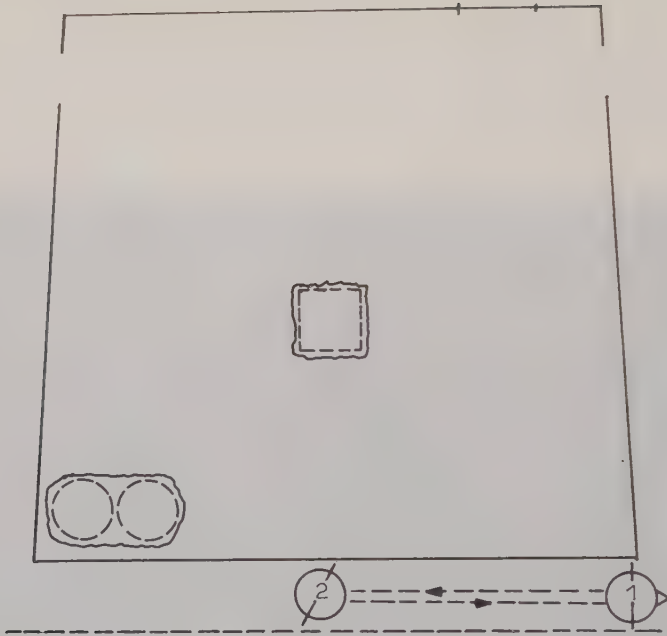
M. 1:100



Bühnenansicht "Endspiel"

("Seit meiner Geburt!"; 17:30)

00:00 - 00:30



Anm. 1: Bü-boden von v Hälfte der
Parkettreihen aus nicht
einsehbar.

Bü: Portal-Vh offen. Bü-portal (1300x850) mit anthrazit-farbenem Stoff verkleidet. 2 m hinter Portallinie grau-weißer Segeltuch-Vh (825x807) an Zug sichtbar aufgehängt, auf Bü-boden aufsitzend. r neben Vh Doppelseil vom Schnürboden, 50 cm über Bü-boden in Schlaufe endend. Zwischen Vh & Portal r&l Blick in Gassen frei.

Li: r&l auf Seitenprosenium je 1 Ständer mit 3 Scheinwerfern. Schwaches grünliches Li auf o Hälfte des Vh (bei Saalbeleuchtung kaum wahrnehmbar).

00:00 Li: Saalbeleuchtung langsam aus. Auf o Hälfte des Vh 2 grünliche Lichtflächen durch Scheinwerfer vom Prosenium.

Schlurfende Schr hinter Vh.
r Vh-Seite: A sichtbar. (1)
H greift Seil, zieht, Vh hebt sich 1 m, 2 B sichtbar. Vh ≠.

Li: Saalbeleuchtung aus.

00:15 3-12. 12-9. =(2), 8 Schr, schlurfend.
≠(2). ----.
9+3. =(1), etwas schneller.
≠(1). H greift Seil, zieht, Vh hebt sich.
C wird sichtbar: O-körper rechtwinklig abgebückt, K hängend.
Ko: Grauweiße Hemdhose, vom Hals bis Schr knöpfbar; knöchelhohe gelbbraune Filzhausschuhe.
6 Züge: r&l H abwechselnd, faßt weit o, zieht langsam tief herunter, läßt A nach jedem Zug auspendeln.

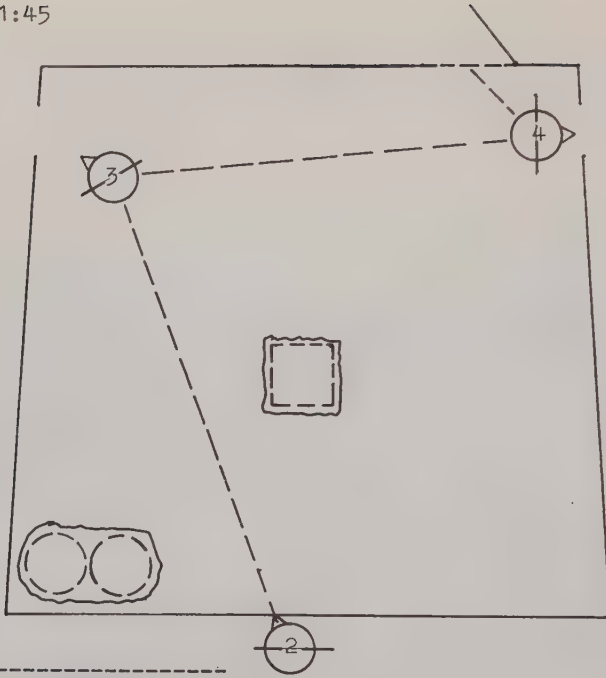
Bü: Vh verschwindet in Schnürboden, Bü sichtbar. Würfelartiger, auf Bü-boden aufgesetzter Kasten (760x757x705); v offen, nach h leicht ansteigend (Normalschräge) & perspektivisch verengt (Rück-Wd 680x670). Wände, Boden und Decke grau; Boden durch Hell-Dunkel-Tönung in 8x8 Quadrate geteilt¹. Auf allen 5 Flächen unregelmäßige, ineinanderlaufende schwarze Linien ('Risse'). In Rück-Wd T, ebenfalls grau, Rahmen gedrechselt. Im h Drittel von r&l Seiten-Wd je ein F (300x70) in ca. 3 m Höhe, mit gedrechseltem grauem Rahmen & grauweißem Vh.

vl & M der Bü 2 mit grauweißen Tü bedeckte Gegenstände.

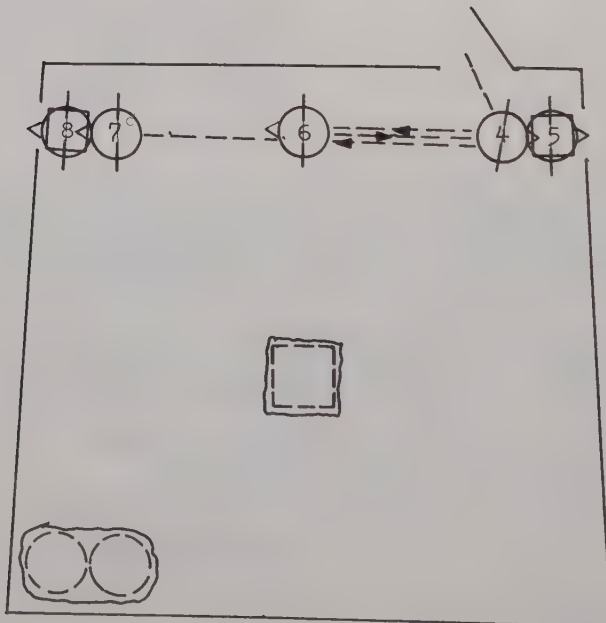
Li: Schwaches Li auf o Teil des Kastens.

00:30 Richtet sich auf.
3+6. 6+9. =(2).

00:30 - 01:45



/P\ : Einzelne Lacher



Gang: Knie durchgedrückt; Füße nach außen gestellt; O-körper 'steif', leicht nach v geneigt; Arme hängend.

≠(2). 9+11.

Üvl. - Ülf. - ÜM. - Ürf. - Ülf.
'Hüpft' auf Kastenboden, rasch

=(3).

≠(3). Ülf. - Ürf. 11+2. =(4)

≠(4), Ürf, K 'im Nacken', Arme hängend.

Senkt K.

ÜT. 2-12. =T.

Haut auf T-klinke, Öffnet T, verschwindet hinter Rück-Wd.

Zurück mit Ho in rH, =(4).

≠(4), setzt Ho ab.

'Stemmt' sich auf Ho: greift mit r&l H Ho-rand, verlagert Gewicht auf Arme, drückt sich hoch, bis Füße auf Ho stehen. (5).
Richtet sich auf, Arme pendeln.

Ürf. Greift Vh-Schnur an F-Seite, zieht, Vh hebt sich.

Li: Durch rF fällt vom Schnürboden gelbliches Licht ein.

Reckt K ('um hinauszusehen').

Ülf. 3-9 auf Ho.

'Stemmt' sich ab: greift Ho-rand, verlagert Gewicht auf Arme, läßt Füße an Ho-beinen heruntergleiten.
=lf. 8 Schr. ≠(6), 'stockt'.

ÜHo. 9-3. ≡(4).

≠(4). Nimmt Ho mit rH. 3-9. =(7).

≠(7), setzt Ho ab.

'Aufstemmen' auf Ho. (8). /P1/
Richtet sich auf, Arme pendeln.

Ülf. Greift Vh-Schnur an F-Seite, zieht, Vh hebt sich.

Reckt K. Üv

Ürf. 9-3 auf Ho.

'Abstemmen' von Ho. =T. Verschwindet hinter Rück-Wd.

Zurück mit Lt (sechsstufige Stand-Lt), =(4).

≠(4), Stellt Lt auf.

'Stemmt' sich auf Lt: greift oberste Stufe, zieht & drückt sich hoch, sich dabei r&l mit Fußspitzen am äußersten Rand der Stufen

00:45

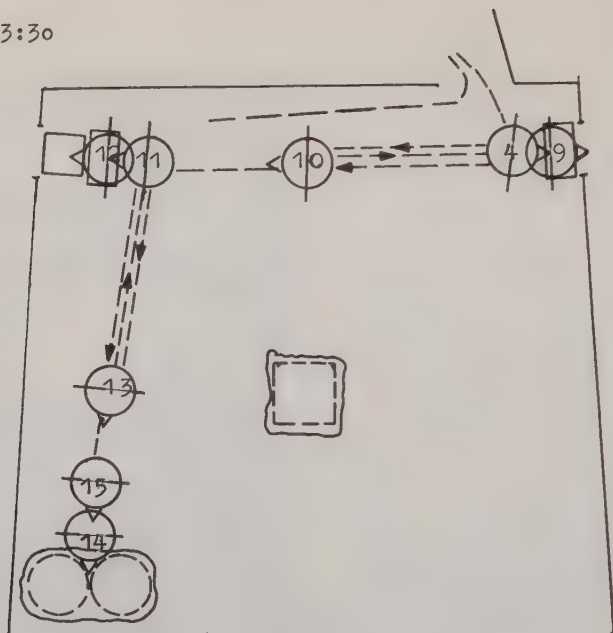
01:00

01:15

01:30

01:45

01:45 - 03:30



/P2/: Einzelne Lacher
/P3/: Einzelne Lacher
/P4/: Einzelne Lacher
/P5/: Einzelne Lacher
/P6/: Allgemeines leises Lachen
/P7/: Allgemeines leises Lachen

01:45 - 03:30

02:00

abstützend. (9). /P2/
'Rudert' mit Armen.
Ø aus rF. Kurzes Lachen:
Hähä! /P3/

02:15

ØlF. 'Stemmt' sich ab: greift
oberste Stufe, verlagert Gewicht
auf Arme, gleitet mit Füßen an
Lt-Holmen hinab. (4)
3+9. =lF. 8 Schr. ≠(10), 'stockt'.

02:30

9-3. =(4).
≠(4), klappt Lt zusammen, 3+9,
=(11) mit Lt in lH.
≠(11), stellt Lt auf, setzt zum
'Aufstemmen' an, 'stockt'.
Schiebt mit Lt Ho ganz an lWd.
'Aufstemmen' auf Lt. (12). /P4/
'Rudert' mit Armen.
Ø aus lF. Kurzes Lachen:

02:45

Hähä! /P5/

03:00

Øvl. 'Abstemmen' von Lt. 9-6. =vl.
≠(13), 'stockt'.

03:15

6-12. =(11).
≠(11), faßt Lt, 'stockt'.

Øvl. - Läßt Lt los, 12-6, =vl.
≠(14). Beugt sich über Tu nach v,
Arme ausgebreitet.
Ør. Øl. Hände fassen r&l Tu.
Richtet sich auf. 2 Schr rw mit
Tu-enden, Rest von Tu bleibt lie-
gen. ≠(15).
Faltet Tu 3mal längs. Faltet Tu
1mal quer über lA. 'Stockt'.
2 Schr vw, ≠(14). Beugt sich über
Tu. Ør. Øl. Richtet sich wieder
auf.
Øv. - 2 Schr rw, ≠(15).

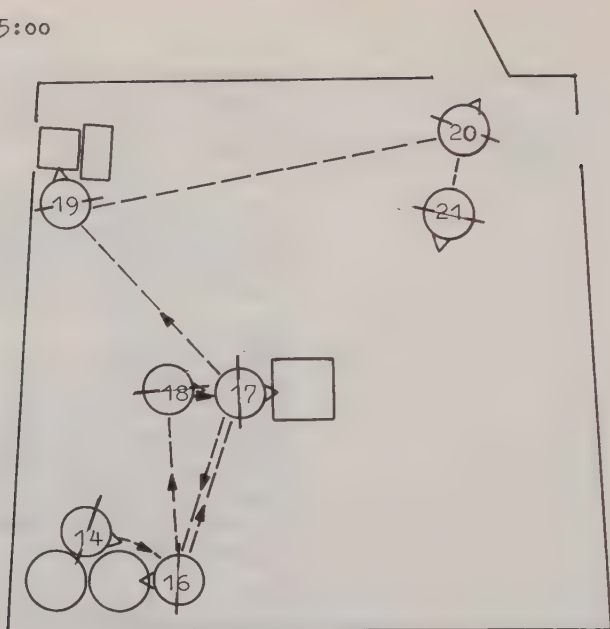
03:30

Wickelt Tu schnell um Arme auf.
/P6/

Bü: Unter Tu erscheinen vl am Kastenrand zwei dicht neben-
einander stehende Mülltonnen mit Seitengriffen.

2 Schr vw, ≠(14).
Legt Tu über lA, rH öffnet l To-
deckel. To-deckel öffnet sich
nach h.
Ø in To. Kurzes Lachen:
Hähä! /P7/

03:45 - 05:00



/P8/: Einzelne Lacher
/P9/: Allgemeines leises Lachen
/P10/: Einzelnes lautes Klat-
schen, ein Bravo-Ruf

03:45 - 05:00

03:45

Schließt To-deckel. $\ddot{r}To. = (16).$
 $\neq(16).$ rH öffnet To-deckel der
r To.
 $\ddot{r}$ in To. Kurzes Lachen:
Hähäh! /P8/

Schließt To-deckel. $\ddot{r}v.$

04:00

$\ddot{M}M.$ Legt Tu auf r To. 7-12. $= (17).$

Li: Während der folgenden 3 Minuten langsames Aufblenden
von Spots auf Tonnen, M & T. Zeitlich etwas versetzt
folgt das übrige Li, bis Grundstimmung (gleichmäßig
helle 'kalte' Ausleuchtung des Kastens) erreicht ist.
Scheinwerfer auf den Seitenprospektionen blenden im wei-
teren Verlauf ab.

$\neq(17).$ 12+2, faßt Tu an 2 Enden,
hebt Tu ab, 2+6.

Bü: Unter Tu erscheint H, in einem dunkelbraunen verzier-
ten Lehnstuhl mit höher Rückenlehne und Armlehnen.
Unter St Brett mit kleinen Rollen montiert.

Ko: Olivfarbene Samt-Hausjacke;
U-körper bis Hüfte ganz in dun-
kelolivfarbenes Plaid gehüllt.
Um Hals Signal-Pf. K von kleinem
weißen Tu verhüllt. Hände über
Brust gefaltet, fassen einen
Zipfel des K-Tu.

04:15

Faltet Tu 2mal längs, 2mal quer,
wickelt Tu über Arme. $= (16).$
 $\neq(16).$ Nimmt To-Tu auf. 6+11. $= 1F.$
 $\neq(18).$ 'stockt', $\ddot{H}$. 4 Schr sw.
 $\neq(17).$ Lüftet Hs Tü, $\ddot{r}$ unter Tu.
Kurzes Lachen:

Hähäh! /P9/

Läßt Tu-zipfel fallen, $\ddot{H}$.

04:30

$\ddot{r}1F. = (19).$
 $\neq(19).$ Legt Tücher auf Ho. 11-5.
 $\ddot{r}$ von 1 nach r über ganzen Raum.
5-2, $= T.$
 $\neq(20).$

2+7. 3 Schr vw. $\neq(21).$ O-körper
halb gebeugt, Arme hängend. $\ddot{r}v.$

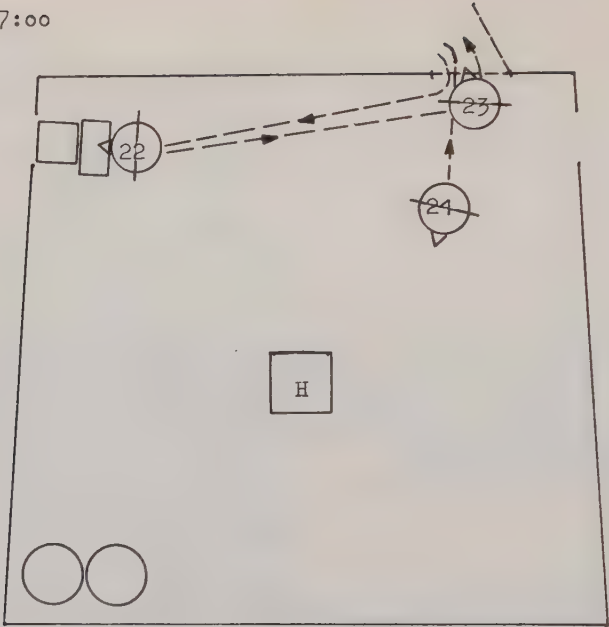
04:45

Leise, 'monoton':

Ende -- /P10/ -- es ist zu Ende
-- es geht zu Ende
-- es geht vielleicht zu Ende.

05:00

05:15 - 07:00



05:15

'Ein Körnchen kommt zum andern -
eins - nach dem andern - und
eines Tages - plötzlich -
ist es ein Haufen -- ein klei-
ner Haufen - ein unmöglicher
Haufen.

Man kann mich nicht mehr strafen.

Etwas melodischer:

05:30

Ich gehe in meine Küche -
drei Meter mal drei Meter mal
drei Meter - warten -- bis er
mir pfeift. -- Es sind hübsche
Dimensionen - ich werde mich
an den Tisch lehnen -
ich werde die Wand betrachten -

05:45

Wieder monoton:

und warten - bis er mir pfeift.

06:00

7-12, =T, schließt T hinter sich.

06:15

Öffnet T, $\text{\textcircled{L}}\text{F}$. $\text{\textcircled{H}}$. =(22): 4 Schr
langsam, 'bemüht' leise auftre-
tend, $\text{\textcircled{H}}$, dann rasch, $\text{\textcircled{L}}\text{t}$.
≠(22), Klappt Lt zusammen, 9-2,
=T, Lt in rH, $\text{\textcircled{H}}$.
≠(23), 2-11, $\text{\textcircled{H}}$, schlägt dabei
mit Lt krachend gegen r T-pfosten.
Schnell ab, schließt T hinter
sich.

Zuckt zusammen.
Gähnt unter Tu:

Aaaaah!

Zieht an Tu, Tu fällt in Schoß.
Hs K sichtbar: grünbraune rand-
lose Toque; Sonnen-(Blinden-)Br
mit randlosen grünen Gläsern.
Unrasiertes dickliches Gesicht.
Gähnt ausgiebig:

06:30

Aaaaaaaah!

 $\text{\textcircled{v}}$. $\text{\textcircled{L}}$. $\text{\textcircled{r}}$, fragend:
Ich bin dran?

 $\text{\textcircled{v}}$. Nimmt Br ab, putzt Gläser mit
Tu. Tupft mit Tu Stirn, Kinn, l
Auge, r Auge.

06:45

Setzt Br auf, $\text{\textcircled{v}}$. 'Bestimmt':

Jetzt spiele ich!

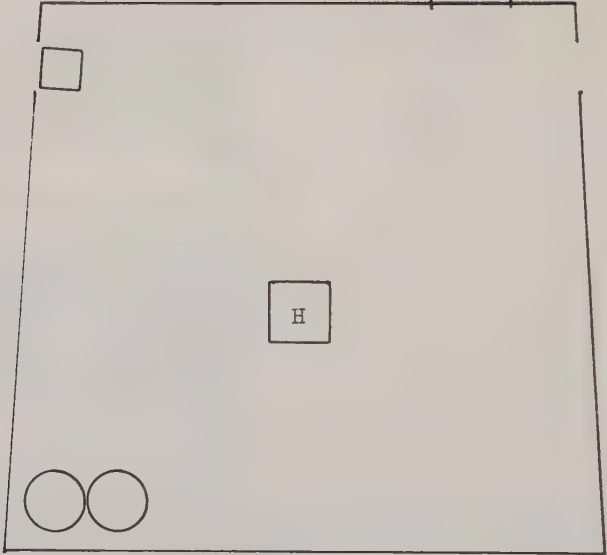
Hält Tu mit ausgestreckten Armen
vor sich. $\text{\textcircled{v}}$ Tu, 'liebevoll':

Altes Linnen!

07:00

Faltet Tu 2 mal längs. Gedeht:

07:00 - 08:00



Kann es überhaupt -

Faltet Tu 1mal quer (oberstes
Tu-viertel).

ein Elend geben --

Faltet Tu 1mal quer (2. Viertel).

das erhabener ist -

Faltet Tu einmal quer (3. Viertel).

als meins?

Steckt Tu in Brusttasche. Sich
selbst antwortend:

Wahrscheinlich. -

Betonend:

Früher! - Aber heute? -

07:15 Mein Vater? - Meine Mutter? -
Mein -- Hund? -

Schnell:

Oh, ich kann mir wohl denken,
daß sie soviel leiden, wie sol-
che Wesen leiden können. -

Lauter, steigernd:

Soll das aber heißen, daß unse-
re Leiden gleichwertig sind?!

Wieder 'normal':

07:30 Wahrscheinlich.

'Bestimmt':

Nein -- alles ist ab-

Gähnt mitten im Wort. Ausatmend:

-solut.

07:45 'Trübsinnig':

Je größer man ist, um so voller
ist man. - Und um so leerer. --

Wirft K nach r, schnüffelt. 'Er-
wartungsvoll', freudig:

Clov?

iv. 'Enttäuscht':

08:00 Nein - nein, ich bin allein.

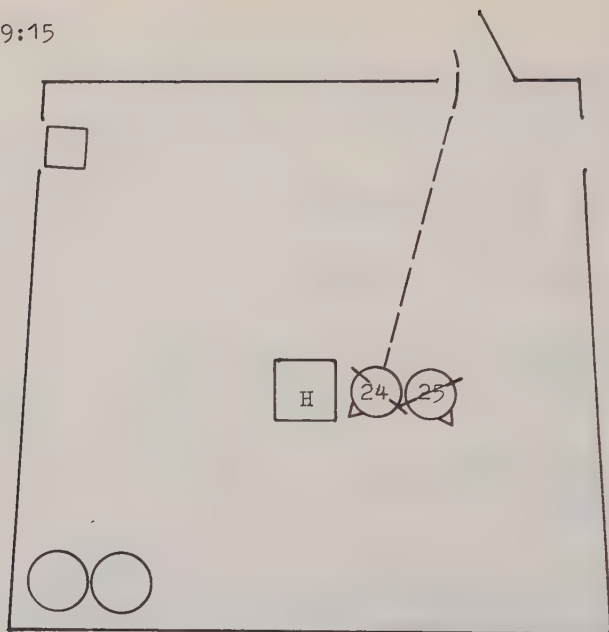
Lehnt K zurück, öo. 'Schwärme-
risch':

Welche Träumer! -- Welche Wälder!

Beugt sich wieder vor. Schnell,
'bestimmt':

Schluß damit! Es wird Zeit, daß
es endet, auch in dem Unter-

08:00 - 09:15



schlupf. -

08:15 Langsamer, 'nachdenklich':

Und doch zögere ich - noch zu
enden. --- Ja -- es wird Zeit,
daß es endet - und doch -

08:30 zögere ich noch zu --- enden.

Gähnt. Ausatmend, schnell:

Oh je, oh je, was hab ich bloß
- ich sollte mich lieber schlaf-
fen legen.

Greift nach Pf, pfeift.

08:45

Öffnet sofort T. Schnell =(24).
/(24). Fällt in 'Ruhestellung':
O-körper halb nach v gebückt,
Arme hängend, Knie durchgedrückt,
Füße nach außen gestellt. Øvl.

Øv. Schnell:

Du verpestest die Luft!

--

Mach mich fertig, ich will mich
schlafen legen!

1 Schr sw (25). Øvr.

--

Leichte K-Wendung zu H, Øv:

Ich habe dich gerade aufstehen
lassen!

Na und?

'Ärgerlich':

Ich kann dich nicht alle fünf
Minuten aufstehen lassen und
wieder schlafen legen - ich
habe zu tun!

09:00

--

Lehnt sich zu C hinüber. Leise,
'vertraulich', ØC:

Hast du je meine Augen gesehen?

Warst du nie neugierig darauf,
während ich schlief, meine
Brille abzunehmen und meine
Augen zu betrachten?

Nein.

09:15

ØH. 'Erstaunt':

Indem ich die Lider hochzöge? -

Øv. 'Normal':

Nein.

Øv. 'Bedeutungsvoll':

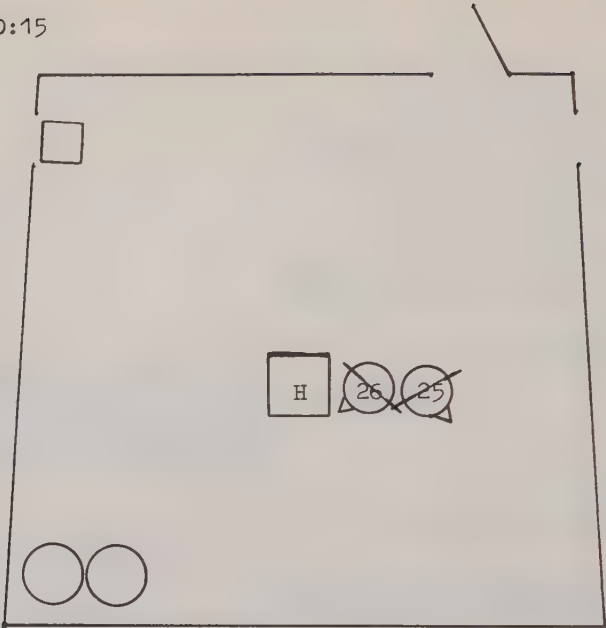
Eines Tages werde ich sie dir
zeigen. -

ØC:

Sie sollen ganz weiß geworden
sein.

Øv.

09:15 - 10:15



Schnell, knapp, 'sachlich':

Wieviel Uhr ist es?

Hast du nachgeschaut?

Und?

09:30 - Es müßte regnen.

--
 JC, etwas 'freundlicher':

Und sonst, wie geht's?

Fühlst du dich in deinem 'normalen Zustand?

Jv, LH greift ans Herz. Gedeht:

09:45 "Ich - fühle mich etwas komisch.

--
 JC, leise:

Glov?

Hast du es nicht satt?

10:00 Jv. Hände auf Armlehnen.

LH greift ans Herz, rH 'sucht' in der Luft, 'gepreßt':

Dies - dieses - alles!

Hände auf Armlehnen.

Leise, 'trübsinnig':

Es gibt also keinen Grund dafür, daß sich etwas ändert.

In gleicher Weise antwortend:

Soviel wie gewöhnlich.

Ja.

Nichts.

--
 Es wird nicht regnen.

Ich beklage mich nicht.

Leichte K-Wendung zu H, 'ärgerlich':

Ich sagte doch, ich beklage mich nicht!

Richtet sich auf, 1 Schr sw (26).

JH:

Ja?

Läßt K sinken.

Doch.

--
 Hebt K. JH:

Was denn?

Senkt K, 'niedergeschlagen':

Seit jeher schon. -

Hebt K. JH:

Du nicht?

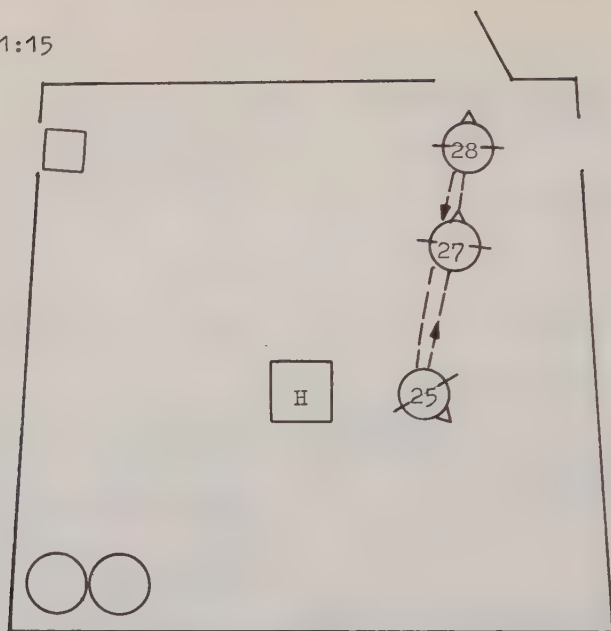
Nickt 'bestätigend'. Ebenso leise:

Es kann zu Ende gehen.

 Richtet sich auf, 1 Schr sw (25), fällt in 'Ruhestellung'. Seufzt.

Das ganze Leben dieselben Fragen, dieselben Antworten.

10:15 - 11:15



Anm. 2: Abweichung; Dialog sonst:

H: Warum bleibst du bei mir?

C: Warum behältst du mich?

H: Es gibt sonst niemand.

C: Es gibt sonst keine Stelle.

Ÿv. 'Befehlend':

Mach mich fertig!

Hol das Tuch!

10:30 Clov?!

'Mit kaum unterdrückter Freude':

Ich werde dir nichts mehr zu
essen geben!

Lauter:

Ich werde dir genau soviele ge-
ben, daß du nicht sterben
kannst! Du wirst die ganze Zeit
Hunger haben!

10:45

rH 'winkt ab', 'normal':

Nicht der Mühe wert.

Wieder 'schadenfreudig':

Ich werde dir einen Zwieback
pro Tag geben! --

rH 'winkt ab':

Anderthalb - Zwieback.

Schnell, knapp, 'sachlich':

11:00 Warum verläßt du mich nicht?²

Warum bleibst du bei mir?

Und doch verläßt du mich!

Du magst mich nicht.

11:15 Früher mochtest du mich!

Ich habe dich zuviel leiden
lassen. -- Nicht wahr?

Laut, 'entrüstet', ŸC:

Ich habe dich nicht zuviel
leiden

5-12, =T.

'Stockt', ≠(27). 12-7, ŸH:

Ja.

Dann werden wir sterben.

Dann werden wir nicht sterben.

Ich hole das Tuch.

7-12, =T.

≠(28). - 12-6, =(25).

≠(25), 'Ruhestellung', Ÿvr.

In gleicher Weise antwortend, Ÿv:

Warum behältst du mich?

Es gibt sonst keine Stelle.

Mit den Achseln zuckend:

Ich versuch's.

Nein.

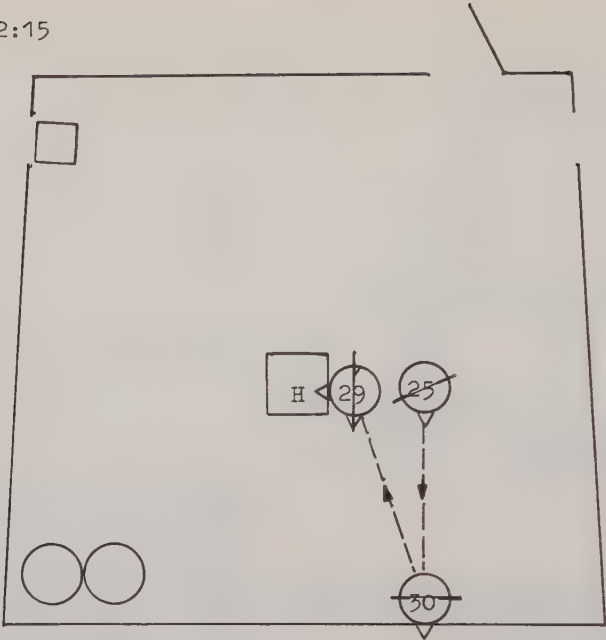
Hebt K, Ÿv, 'überdrüssig':

Früher!

Leichte K-Wendung von H weg, 'är-
gerlich':

Das ist es nicht.

11:15 - 12:15



H unterbrechend:

Doch!

Hs Satz geht in Kichern über.
 Bricht ab. Ausatmend, 'entspannend':

11:30 Aaah!

 'Normal':

Verzeihung!

 Lauter, mit Betonung:

Ich sagte Verzeihung!

¶vl, rasch, 'leichthin':
 Weniger.

--
 lH greift ans Herz, ¶C:

11:45 Äh - muß ich jetzt nicht mein
 Beruhigungsmittel einnehmen?

 ¶v. Schnell, Knapp:

12:00 Wie geht es deinen Augen?

Wie geht es deinen Beinen?

Lauter, 'schärfer':

Aber du läufst!

Schreit:

Also lauf!

--
 'Normal': (O-körper vorgebeugt)

Wo bist du?

Ebenfalls 'singend':

12:15 Komm zurück!

¶v, rH 'wehrt ab':

Ich habe es gehört.

 2 Schr sw zu H(29). ¶H, etwas
 'freundlicher':

Hast du geblutet?

2 Schr sw von H weg (25). 'Ruhe-
 stellung', ¶vr.

--

Nein.

Schlecht.

Schlecht.

Ja.

Zuckt zusammen, 'erschrickt', rich-
 tet sich auf, 1 Schr nach vl, 1 Schr
 nach vr, dann rasch ¶v.
 Stoppt am V-Rand 'mit Mühe' ab,
 'rudert' mit Armen. ≠(30), ¶v.

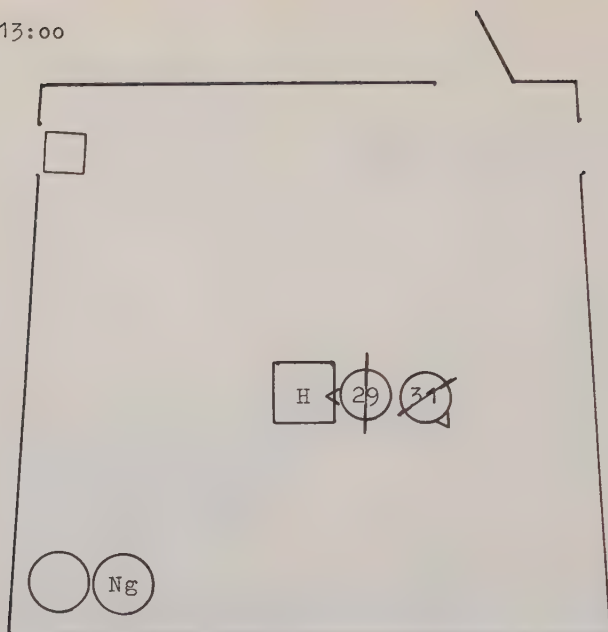
--

'Singend':

Hi-ier!

6+11. =H.
 ≠(29). ¶1-9, 'Ruhestellung', über
H gebeugt.

12:15 - 13:00



/P11/: Allgemeines Lachen

r To-deckel öffnet sich einen Spalt breit, 2 Hände umklammern To-Rand.

Ng stößt To-deckel mit K zurück, K & Schultern werden sichtbar.

Ko: weiße Zipfelmütze; von weißem kurzärmeligem (U-)Hemd nur Schulterteil & runder Halsausschnitt sichtbar. Gesicht etwas weißlich geschminkt.

v, blinzelt.

r, lauscht.

13:0

'Singend':

Wo bist du?

Läßt sich St zurückfallen, l.

--
Schnell:

Warum tötest du mich nicht?

v. 'Befehlend', r&l H beschreiben an r&l St-Seite zwei 'Räder':

12:30 Hole zwei Räder!

Hände zurück auf Lehnen. C:

Von einem Fahrrad.

Was hast du mit deinem Fahrrad gemacht?!

Sowas gibt es ja gar nicht!

v.

12:45

C:

Und deine Botengänge, wenn du meine Armen aufsuchtest? Immer zu Fuß?

v.

v, 'normal':

Hier.

--

Richtet sich auf, 2 Schr sw (31), 'Ruhestellung', vr:

Ich weiß nicht, wie der Speiseschrank aufgeht. /P11/

Schnell:

Es gibt keine Fahrräder mehr!

Ich habe nie ein Fahrrad gehabt!

5+8. H, 'vorwurfsvoll':

Als es noch Fahrräder gab, habe ich geweint, um eins zu bekommen!

lH weist in Richtung hs Füße:

Ich lag zu deinen Füßen! Du hast mich zum Teufel geschickt!

v, Arme hängend. 'Normal':

Jetzt gibt es keine mehr.

'Freudig':

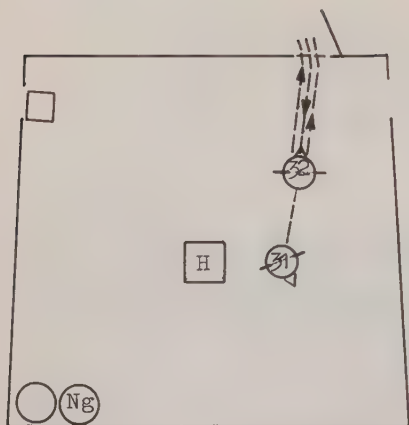
Manchmal - zu Roß!

13:00

8-5. vr, 'normal':

Ich verlasse dich, ich habe zu tun.

13:00 - 14:00



ŸvM, 'plärrend':

Meinen Brei!

Meinen Brei!

Lauter, 'ungeduldig':

Meinen Brei!

'Weinerlich':

Ich will meinen Brei!

13:

13:

13:

5-12. =T.

--

In deiner Küche?

≠(32).

Ja.

--

Mit erhobenem r Zeigefinger,
'bedeutungsvoll', r:

13:15 Draußen -

v:

ist der Tod.

--

'Normal':

Gut, geh nur.

rH zurück auf Armlehne. Senkt K. =T. Schließt T hinter sich.

Hebt K, v. Hebt r&l H leicht von
Armlehnen, 'normal':

Es geht voran.

--

13:30

Ng, laut:

Verfluchter Erzeuger!

Ah! Keine Haltung mehr, die Al-
ten! Fressen, fressen, sie den-
ken nur ans Fressen!

Greift Pf, pfeift kurz.

r.

'Erstaunt':

Öffnet sofort T, schnell =(32).
≠(32), 'Ruhestellung', H.

13:45

Ich dachte, du wolltest mich
verlassen?

rH 'wehrt ab':

Oh, noch nicht, noch nicht!

v.

'Normal':

Gib ihm seinen Brei.

Neigt K zur l Schulter, schnell:

Es gibt keinen Brei mehr.

Ng, C nachahmend:

Es gibt keinen Brei mehr. - Du
wirst nie wieder einen Brei be-
kommen!

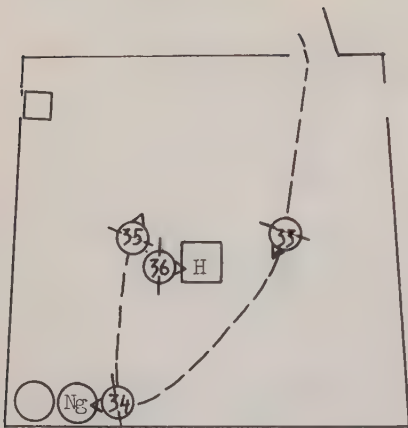
C, 'normal':

14:00

Gib ihm einen Zwieback.

7-12, =T, verschwindet hinter
Rück-Wd.

14:00 - 15:00



Kümmere dich nicht um meine
Stümpfe!

Hält rH auf.
Nimmt Zwieback, betrachtet ihn.
Was ist das?

14:

Beißt auf Zwieback. 'Weinerlich':
Ich kann nicht!³

14:

Er ist hart!
Verschwindet in To.

Anm. 3: Abweichung; Dialog nor-
malerweise:

Ng: Er ist hart! Ich kann nicht!

H: Sperr ihn ein!

/P12/: Einzelne Lacher

14:

15:

¶Ng, 'Schroff':

Verfluchter Hurenbock! Wie geht
es deinen Stümpfen?

Kommt zurück mit Zwieback in rH,
=vM.
/(33), zeigt mit rH Zwieback vor,
¶H:

Ich bin wieder da mit dem Zwie-
back.

=To.

/(34). Legt Zwieback in Ng's rH.

14:15

¶v (ins Publikum), rH weist 'prä-
sentierend' auf Zwieback:

Das ist der klassische Zwieback.

¶Ng, Arme hängen.

14:30 Sperr ihn ein!

rH greift To-deckel, lH drückt
auf Ng's K.

Drückt Ng in To, schließt To-
deckel.

9-4. ¶vr:

Alter hat keine Tugend!

Ich kann mich nicht setzen.

Zeigt mit r Zeigefinger auf To:
Setz dich drauf!

¶v, nickend:

Richtig - und ich kann nicht
stehen.

So ist es.

Leise auflachend:

14:45 Jeder ein Spezialist! /P12/

¶C:

Kein Telefonanruf? - Niemand
lacht? Hahahaha?

Schüttelt kurz den K.

Mir liegt nichts daran.

4-12, =h.

15:00 Mir auch nicht.

Kurzes Prusten.

¶r, zu C:

Clov?

/(35), 12+4, 2 Schr auf H zu,
/(36). ¶H:

Ja.

'Freudig':

Die Natur hat uns



"Er ist hart!" (14:30)

15:00 - 16:00

Neigt K zur r Schulter, schnell,
H unterbrechend:

Es gibt keine Natur mehr.

'Erstaunt':

Keine Natur mehr? Du übertreibst!

Ringsherum!

Wir atmen doch, wir verändern
uns!

Steigernd:

15:15 Wir verlieren unsere Haare! Un-
sere Zähne!

¶v, Arme erhoben:

Unsere Frische! Unsere Ideale!

Läßt Arme zurück auf Lehnen fal-
len.

Senkt K, 'resignierend':

Dann hat sie uns nicht verges-
sen.

¶C:

Du sagst doch, daß es keine
mehr gibt!

4+7, 'Ruhestellung', K gesenkt.
Leise:

Niemand auf der Welt hat je so
verdreht gedacht wie wir.

¶v, 'normal':

Man tut was man kann.

15:30

=====
=====
=====

Man hat unrecht.

=====
=====
=====

15:45

¶H greift ans Herz.

Das dauert!

¶H beschreibt in der Luft 'Kar-
diogramm-Linien' des Herzschlags.

-- Hände zurück auf Armlehnen.

¶C, ¶H greift ans Herz, 'lebhaft':

Äh, muß ich jetzt nicht mein
Beruhigungsmittel nehmen?

Nein.

Hebt K, ¶v:

Ich verlasse dich, ich habe zu
tun.

16:00

In deiner Küche?

7-3.
Stoppt Wendung. ¶H:!

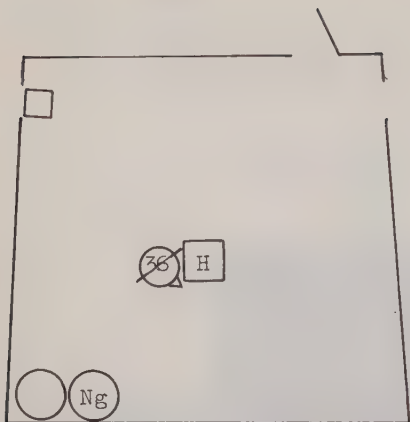
Ja.

Was zu tun, das frage ich mich!

Ich betrachte die Wand.

Die Wand! Und was siehst du
denn da, auf deiner Wand! Mene-
tekel?

16:00 - 17:00



16:15

16:30

r To-deckel hebt sich. 2 Hände
umklammern To-Rand. Ngs K wird
sichtbar. K stößt To-deckel zu-
rück.
Jvr, lauscht.

16:45

17:00

Leise, 'geheimnisvoll':

Nackte Leiber?

Ich sehe mein Licht, das stirbt.

Laut auflachend:

16:15 Dein Licht, das - Was man nicht
alles zu hören kriegt!

Senkt K.

'Höhnisch':

Na ja, es wird ebenso gut hier
sterben, dein Licht!

LH greift ans Herz.

Schau mich nur mal an, und dann
wollen wir noch mal drüber re-
den, über

Schreit:

'dein Licht!

--

--

Leise:

Du sollst nicht so zu mir
sprechen.

Ŷv.

--

--

'Normal':

16:30 Verzeihung!

--

--

Lauter, mit Betonung:

Ich sagte Verzeihung!

LH 'wehrt ab', 'unwillig':

Ich habe es gehört.

ŶC, 'normal':

Sind deine Samenkörnchen auf-
gegangen?

Nein.

16:45 Hast du - ein wenig gescharrt,
um zu sehen, ob sie gekeimt
haben?

Sie haben nicht gekeimt!

Es ist vielleicht noch zu

Laut, 'ärgerlich', H unterbre-
chend:

Wenn sie keimen müßten, hätten
sie gekeimt! Sie werden nie
keimen!

Ŷv. Spielt mit Fingern auf Lehne.

17:00 Also, vorhin war es lustiger.

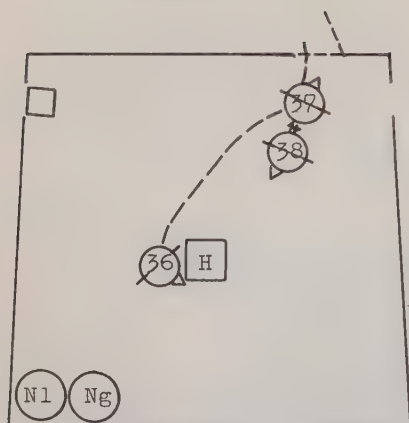
ŶC:

Aber so ist es immer - abends
- nicht wahr?

Leise:

Immer.

17:00 - 18:30



17:15

17:30

17:45

=====

Ø1To. Klopft 2mal an 1To.
Horchst. --- Klopft 2mal.

18:00

Ø1To.

1 To-deckel öffnet sich einen Spalt breit, 2 Hände umklammern To-Rand.

N1 stößt To-deckel mit K zurück, K & Schultern werden sichtbar.

Ko: weiße Nachthaube; von weißem Hemd (Nachthemd?) nur Schulterpartie sichtbar. Lange strähnige blonde Haare; Gesicht etwas weißlich geschminkt; Lippen rot geschminkt.

Øv. Leise, gedehnt, 'monoton':

Was ist denn -- mein Dicker -- willst du wieder mit mir?

18:15

Etwas lauter und 'lebhafter' als N1:

Hast du geschlafen?

Küßchen!

Mal versuchen.

18:30

Oh nein.

Geht doch nicht.

17:00 - 18:30

Es ist ein Abend wie jeder andere, nicht wahr, Clov?

Es scheint so.

Hände krallen sich in Revers.
Ø umher, 'ängstlich':

17:15 Was ist denn los?! -- Was geht hier eigentlich vor?!

Ruhig, leise, K gesenkt:
Irgendetwas geht seinen Gang.

Beruhigt sich. Øv, 'normal':

Gut, geh nur.

Lehnt K an Rückenlehne.

Hebt K. ØC, laut:

Ich dachte, ich hätte dir gesagt, du solltest gehen!

17:30

Øv.

--
Ich versuch's.

3-12, =T.
≠(37), 1-8, 2 Schr auf H zu, ≠(38).
Laut, 'ärgerlich':

Seit meiner Geburt!

17:45 Spielt mit Fingern auf Lehne, lächelnd:

Es geht voran.

Lehnt K gegen Rückenlehne, verharret regungslos.

8+12, =T, knallt T hinter sich zu.

18:00

18:15

18:30

20:15 - 22:00

--

Ich weiß nicht.

Es ist kein Sägemehl. - Kannst du dich nicht etwas genauer ausdrücken, Nagg?

Das ist wichtig!

'Elegisch':

Früher!

Nun ist es Sand.

Nein.

--

Willst du nicht rein?

20:30

¶v.

Hat man dein Sägemehl erneuert?

Dann eben deinen Sand! Ist das so wichtig? 20:45

Früher war es Sägemehl.

Und nun ist es Sand. -- Vom Strand. --

Nun ist es Sand, er holt ihn vom Strand. 21:00

Hat er deinen erneuert?

Meinen auch nicht. --

¶vr:

Man muß maulen. ----- 21:15

Greift in To mit rH, holt Zwieback hervor.

¶vl, Zwieback über To-Rand haltend:

Willst du ein Stück?

Nein. -- Wovon?

¶ Zwieback, lächelnd:

21:30

Vom Zwieback. - Ich habe die Hälfte davon verwahrt.

'Stolz':

Drei Viertel!

¶vl:

Für dich!

21:45

Hält Zwieback in Richtung Nl.

Da. --- Nein?

Nimmt H zurück, legt Zwieback in To zurück.

¶vr:

Ist dir nicht gut?

Zuckt zusammen, zieht K etwas ein. Zuckt zusammen, zieht K etwas ein.
¶vr, lauscht.

22:00

20:30

20:45

21:00

21:15

21:30

21:45

Bewegt sich, wendet K auf Rücken-
lehne hin & her.
Schnell, leise, 'überdrüssig',
die Worte hervorstoßend:

Seid doch still, seid still!
Laßt mich doch schlafen! -
Wenn ich doch schlafen könnte!
Ich - würde vielleicht lieben!

22:00

22:00 - 24:00

22:15

22:30

¶vl, leise:

Hast du gehört? Ein Herz in
seinem Kopf.

Kichert leise. Bricht ab, ¶ ängst-
lich' vr.

Man soll nicht über so was la-
chen, Nagg! Warum lachst du
immer darüber?

22:45

¶vl.

Leise, 'unterdrückt':

Nicht so laut!

Nichts ist komischer als das
Unglück - zugegeben. - Aber

Hebt Augenbrauen & K:

Oh!!

Doch, doch, es gibt nichts Ko-
mischeres auf der Welt. - Und
wir lachen - wir lachen dar-
über, aus vollem Herzen - am
Anfang. - Aber es ist immer
dasselbe. -

23:00

Ja, es ist wie der gute Witz,
der einem zu oft erzählt wird
- wir finden ihn immer gut -
aber wir lachen nicht mehr dar-
über. ---

23:15

Hast du mir sonst noch was zu
sagen?

23:30

Denk gut nach! -- Ich werde
dich also verlassen.

Nein.

23:45

Greift in To, holt Zwieback her-
vor, hält ihn über To-Rand zu Nl.
¶vl:

Willst du deinen Zwieback
nicht? -- Ich verwahre ihn für
dich.

Steckt Zwieback zurück in To.

¶vl:

Ich dachte, du wolltest mich
verlassen?

Ich werde dich verlassen.

24:00

Nein. - Wo?

Kannst du mich vorher noch
kratzen?

Am Rücken.

22:00 - 24:00

'Träumerisch':

In die Wälder laufen! -- Sehen
- den Himmel - die Erde!

22:15 Laufen! Verfolgt werden! Flie-
hen! --- Natur!

Leiser, 'gequält':

Es tropft, es tropft in meinem
Kopf. -- Es ist ein Herz - ein
Herz in meinem Kopf.

--

Verharret wieder regungslos.

22:45

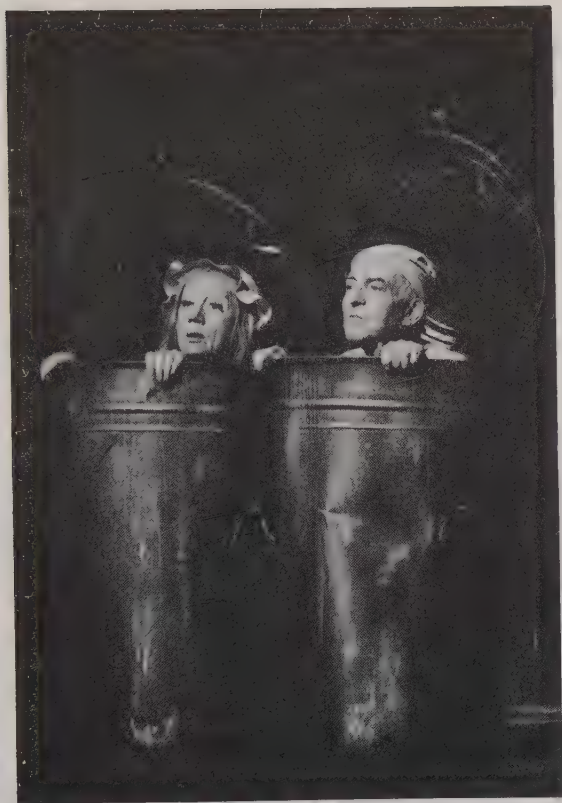
23:00

23:15

23:30

23:45

24:00



"Es gibt nichts Komischeres auf der Welt" (23:00)

24:00 - 26:15

Nein. - Reibe dich am Eimer-
rand.

An welchem - Kreuz.

'Elegisch':

Ah - gestern!

Seufzt leise auf.

Ich versuchte es.

Es ist vielleicht ein Äderchen.

Warum?

Er ist gar nicht lustig.

Etwas melodischer:

Es war auf dem Comer See. - An
einem Aprilmachmittag. - Kannst
du es glauben?

Daß wir über den Comer See geru-
dert sind. - An einem Aprilmach-
mittag.

'Elegisch':

Verlobt!

Es war, weil ich mich so glück-
lich fühlte.

Es war tief - tief. -- Man sah
bis auf den Grund. - So weiß.
- So rein.

Es ist tiefer. Am Kreuz.

'Am Kreuz. - Kannst du nicht? --
Gestern hast du mich da gekratzt.

Kannst du nicht? -- Willst du
nicht, daß ich dich kratze?

Weinst du schon wieder?

Övr, lauscht.

--

Övl:

Was hat er gesagt?

Was soll das heißen?!

Öv:

Das will nichts heißen. --

Övl:

Ich werde dir den Witz vom
Schneider erzählen.

Um dich aufzumuntern.

Er hat dich immer zum Lachen
gebracht. - Beim erstenmal habe
ich geglaubt, du würdest ster-
ben.

Was?

Wir hatten uns am Abend vorher
verlobt.

Du hast so gelacht, daß wir
gekentert sind. --
Wir hätten ertrinken sollen.

Schüttelt leicht K.

Ach was, ach was! Es war mein
Witz. Beweis: du lachst immer
noch darüber. Jedesmal.

24:00 - 26:15

24:15

24:30

Leise:

24:45 Es ist vielleicht ein Äderchen.

25:00

25:15

25:30

25:45

26:00

26:15

26:15 - 27:30

¶v. Bleibt während Ngs Erzählung
regungslos.

Hör ihn dir nochmal an.

Etwas lauter und melodischer, 'er-
zählend':

Ein Engländer

¶ gesenkt, spitzt Mund, drückt
Kinn an Hals.

Entspannt Gesicht, ¶v, 'Erzähler-
ton':

der dringend eine gestreifte
Hose für die Silvesterfeier
braucht, - begibt sich zu sei- 26:30
nem Schneider, der seine Maße
nimmt.

'Schneiderton': hohe Tonlage,
'singend', Augenbrauen hochgezo-
gen, ¶ gehoben:

So, das wäre geschafft! Kommen
Sie in vier Tagen wieder, dann
ist sie fertig. 26:45

'Engländerton': tiefe Tonlage,
guttural; Kinn an Hals gepreßt,
¶ gesenkt:

Gut.

'Erzählerton':

Vier Tage später.

'Schneiderton':

Sorry, kommen Sie in acht Tagen
wieder, der Hosenboden ist miß-
raten!

'Engländerton':

Gut; macht nichts, der Hosenbo- 27:00
den ist nicht so einfach!

'Erzählerton':

Acht Tage später.

'Schneiderton':

Bedaure sehr, kommen Sie in zehn
Tagen wieder, die Schrittnaht
ist mißglückt! 27:15

'Engländerton':

Gut, einverstanden! Die Schrittnaht ist delikat!

'Erzählerton':

Zehn Tage später. 27:30

'Schneiderton':

Tut mir leid, kommen Sie in vier-
zehn Tagen wieder, der Schlitz
ist mißglückt!

26:15 - 27:30

26:30

26:45

27:00

27:15

27:30

27:30 - 29:00

'Engländernton':

Gut, wenn's dann sein muß, -
ein schöner Schlitz muß sitzen!

--
'Normal', 'trübsinnig', Øvr:

Ich erzähle ihn schlecht. -
Ich erzähle diesen Witz immer
schlechter!

27:45

--
'Erzählerton':

Kurzum, die Osterglocken blü-
hen schon, und er verpatzt die
Knopflöcher.

28:00

'Engländernton', lauter, Augen
aufgerissen:

Goddam, Sir! Nein, das ist wirk-
lich unverschämt! So was! In
sechs Tagen - hören Sie: in
'sechs Tagen hat Gott die Welt
erschaffen! Jawohl! Ja, mein
Herr, sage und schreibe die
Welt! Und Sie? Sie schaffen es
nicht, mir in drei Monaten eine
Hose zu nähen?!

28:15

28:30

'Schneiderton', 'entrüstet':

Aber Milord! - Milord! --
Sehen Sie sich mal

LH weist nach v:

die Welt --

Laut, 'erregt'; lA bis zum Ellbo-
gen aus To:

an -----

28:45

Lächelnd, leiser:

und sehen Sie

l&r H über To-Rand, 'als ob er
etwas halte':

da --

Stolz, betont:

'meine Hose!

Wendet K langsam zu N1, Hände um-
fassen wieder To-Rand.

Øvl. Heiseres 'krampfhaftes' La- 29:00
chen, Zunge herausgestreckt.
Bricht ab, Ø gesenkt.

Øvl, erneutes Lachen.
Bricht ab. Øv.

Leise, 'tonlos':

Man sah bis auf den Grund.

27:30 - 29:00

27:45

28:00

28:15

28:30

28:45

29:00

Laut:

Ruhe!

29:15 - 30:00

Duckt sich 'ängstlich' in To.

29:15

lH greift nach To-deckel, Ø To-deckel.

Zieht langsam To-deckel herunter.

To-deckel zu.

29:30

lH greift nach To-deckel, Øv.

Leise, 'tonlos':

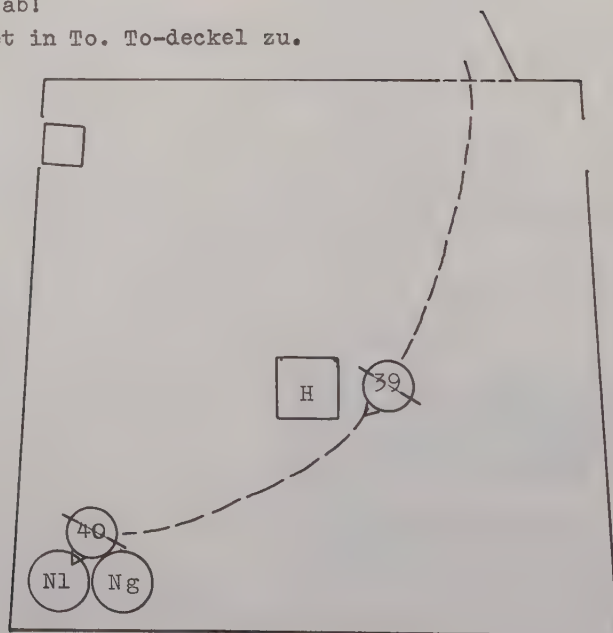
So weiß.

ØC, flüsternd:

Hau doch ab!

Verschwundet in To. To-deckel zu.

29:45



30:00

Schnell, laut, 'erregt', ØTo:

29:15 Seid ihr noch nicht am Ende?
Kommt ihr nie zu Ende?

Schreiend, rH schlägt auf Armlehne:

Es nimmt also kein Ende?!

'Gepreßt':

Worüber können sie denn reden?
Worüber kann man noch reden?

Schreiend, rA emporgereckt:

Mein Königreich für einen Müllkipper!

29:30 Greift mit rH nach Pf.
Pfeift.

rH zeigt auf Tonnen:

Weg mit diesem Dreck! Ins Meer (39)
damit!

Öffnet sofort T, =H.

=Tonnen.
/(40). rH greift To-deckel lTo,
lH greift Nls lA.

29:45 Was? Was erzählt sie da?

Drückt auf To-deckel.

Drückt To-deckel zu.

Øv:

Sie hat keinen Puls mehr.

Was hat sie sich in ihren Bart
gebrummt? Heraus damit!

7-2. ØH:

Sie sagte, ich solle abhauen.

Øv, 'normal':

30:00 In was mische ich mich hinein?

ØC:

Ist das alles?

Nein.

Was denn noch?

Senkt K.

Hast du sie eingesperrt?

Ich hab's nicht verstanden.

Sind sie beide eingesperrt?

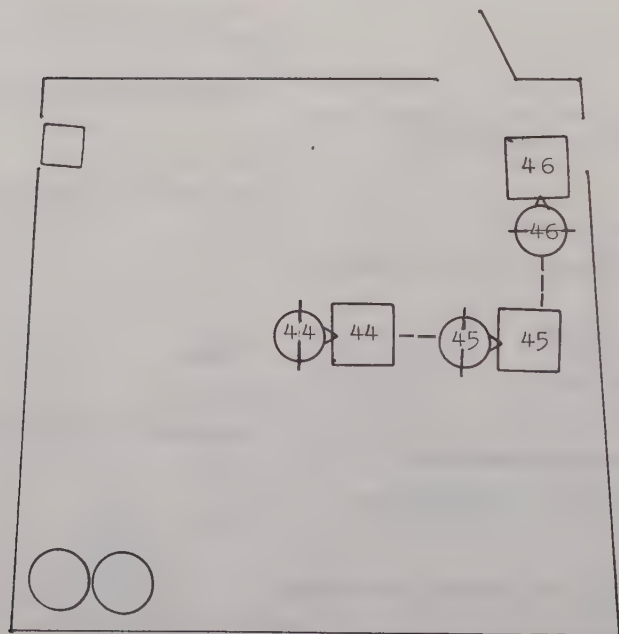
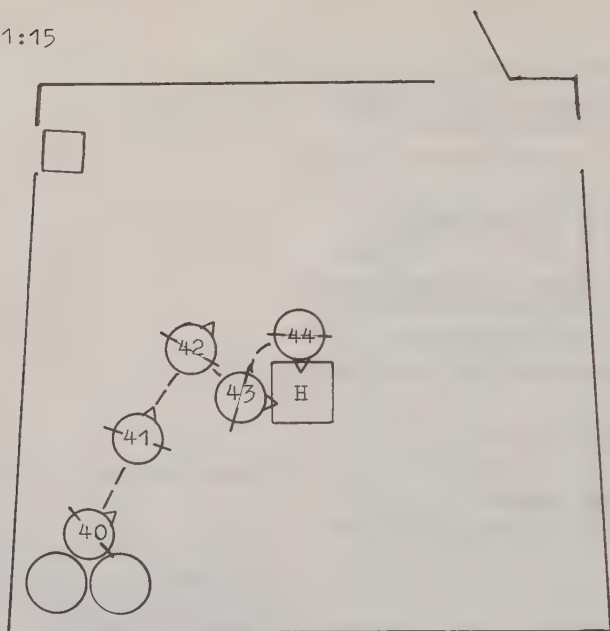
Ja.

Ja.

Øv:

Wir werden die Deckel vernieten.

30:15 - 31:15



30:15

ŶC, rH 'wehrt ab':

Es eilt nicht.

1H greift ans Herz, Ŷv:

Meine Wut läßt nach. Ich möchte wohl Pipi machen.

rH 'wehrt ab':

Es eilt nicht.

Gib mir mein Beruhigungsmittel.

30:30

Morgens wird man aufgeputscht und abends wird man betäubt! Oder umgekehrt.

Leichte K-Wendung zu C. 'Zögernd':

Er ist -- natürlich gestorben -- der alte Arzt?

30:45

ŶC:

Aber er ist gestorben!

Ŷv. ---

Senkt K.

Hebt K. ŶC, 'lebhaft':

31:00

Äh, laß mich eine kleine Runde machen.

(44)

Ŷv, zu C:

Nicht zu schnell!

ŶrWd, mit r H-kante nach v weisend, 'pathetisch':

31:15

Eine Runde um die Welt!
Scharf an der Wand entlang!

Hände zurück auf Armlehnen.

Dann wieder zurück in die Mitte!

2-1, =T.

≠(41). ŶH.

Schnell, 'eilfertig':

Ich hole den Katheter.

=T.

≠(42). ŶT.

Es ist zu früh.

2+6, 2 Schr vw (43). ŶH, 'belehrend':

Es ist zu früh nach deinem Stäkungsmittel. Es würde nicht wirken!

Ŷv, 'Ruhestellung'.

Er war nicht alt.

ŶH, 'mit Nachdruck':

Natürlich?

Ŷv. ---

6-3. ŶH, heftig:

Und 'du fragst mich das?!

=(44). ≠(44), greift mit r&l H St-Rückenlehne.

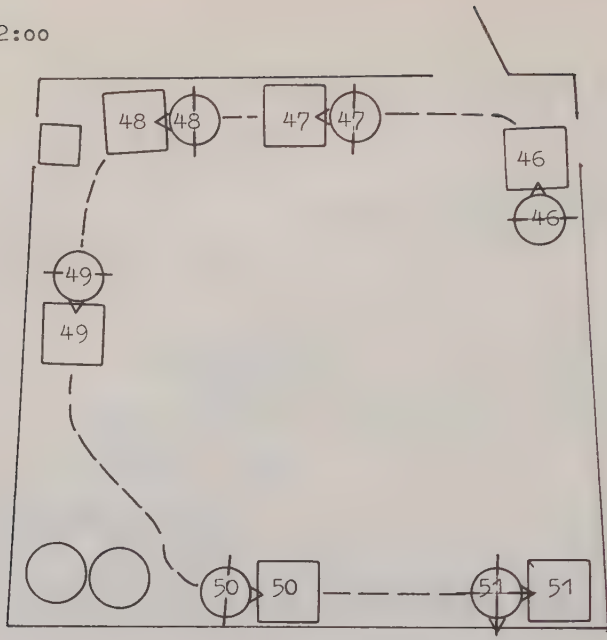
1 Schr rw mit St, 6-3 mit St, stößt St vw.

=rWd.

(45), 3-12 mit St, =hWd.

(46), 12-9 mit St, =lWd.

31:15 - 32:00



ŷv, zu C:

Ich stand doch genau in der Mitte, nicht wahr? (47)

Ja.

ŷ lWd:

Wir müßten einen richtigen Rollstuhl haben. Mit großen Rädern.

r&l H beschreiben Räder an St-Seiten.

31:30 Wie beim Fahrrad.

(48), 9-6 mit St, =v.

Scharf an der Wand entlang! (49)

Nicht wahr?

Ja.

6-4, =vM.

(50): tastet mit rH nach v. (50), 4-3, =rWd.
Laut, 'ängstlich':

Es stimmt nicht! Warum belügst du mich?!

Schiebt schneller.

Streckt beide Arme vor. Laut:

Da, da!

31:45 Stop!

(51): stoppt St ab. ≠(51).

Tastet rWd mit vorgestreckten Armen und vorgebeugtem O-körper ab.

3+6, ohne St. 'Ruhestellung', lH auf Rückenlehne, rA hängt pen-
delnd, ŷ gesenkt.

Leise, 'liebevoll':

Alte Wand!

ŷv, etwas keuchend, 'bedeutungs-
voll':

Jenseits -- ist die 'andere -
Hölle!

ŷrWd. Schnell, heftig:

32:00 Noch näher! Noch näher! Ganz
ran!

Richtet sich auf, 6-3, greift
Rückenlehne, drückt heftig gegen
St. St bewegt sich nicht.

3+6. Drückt mit lA gegen Rücken-
lehne. St bewegt sich nicht.

6-3. Zu H:

Nimm die Hand weg!

Stößt St gegen rWd.

Da!

3+6, 'Ruhestellung' wie zuvor.

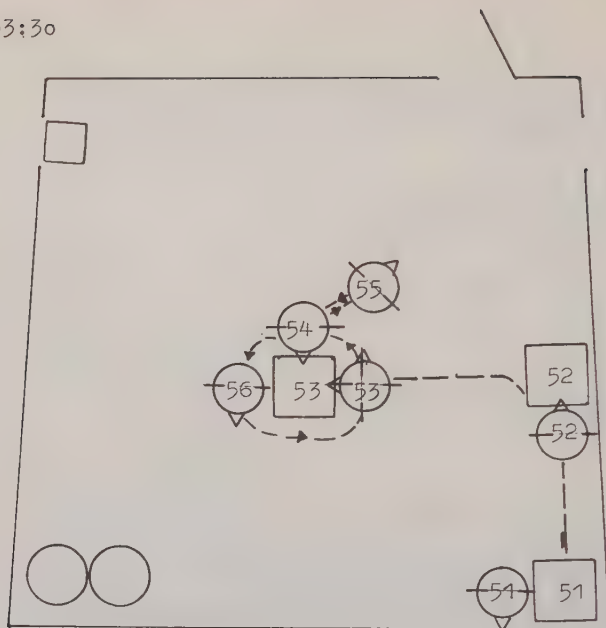
Beugt O-körper vor, legt l Ohr
an Wd, ŷv. Klopft 3mal mit rH
gegen Wd. 'Bedeutungsvoll':

Hörst du?

Klopft noch 3mal gegen Wd.

Hörst du?

32:15 - 33:30



Wd, Hände tasten Wd ab:

32:15 Hohle Backsteine. - Das ist alles hohl. ----

Lehnt sich abrupt zurück, Hände zurück auf Armlehnen. Heftig, 'befehlend':

Genug! Zurück!

32:30

Zurück an meinen Platz!

(53)

v.

32:45 Wendet K nach r&l, 'ängstlich':

Ist das hier mein Platz?

Stehe ich genau in der Mitte?

Ungefähr! Ungefähr!

r, zu C:

Stehe ich 'ungefähr in der Mitte?

33:00

Heftig, laut:

Es scheint dir so?! Stell mich genau in die Mitte!

Abwinkend:

Ach was!

So in etwa! So in etwa!

33:15 Genau in die Mitte!

Lehnt sich etwas zur lWd. Ruhig:

Ich fühle mich etwas zu weit links.

Lehnt sich etwas zur rWd.

33:30 Jetzt fühle ich mich etwas zu weit rechts.

Lehnt sich im St zurück.

Ich fühle mich etwas zu weit vorn.

6-3, greift Rückenlehne.

3-12 mit St, =hWd. 'Mit Nachdruck':

Wir haben die Runde noch nicht beendet!

(52)

12-9 mit St, =M.

≠(53). Dreht St & rollt ihn wieder in Arretierung. (54).

Ja, dein Platz ist hier.

Ich werde nachmessen.

6-2, =T. ≠(55).

2+6, =(54). ≠(54), lH stupst leicht an Rückenlehne.

Da.

Es scheint mir so.

Ich hole den Zollstock!
6-2, =T.

≠(55).

2+6, =(54). ≠(54).

rH stupst leicht an Rückenlehne.

Da!

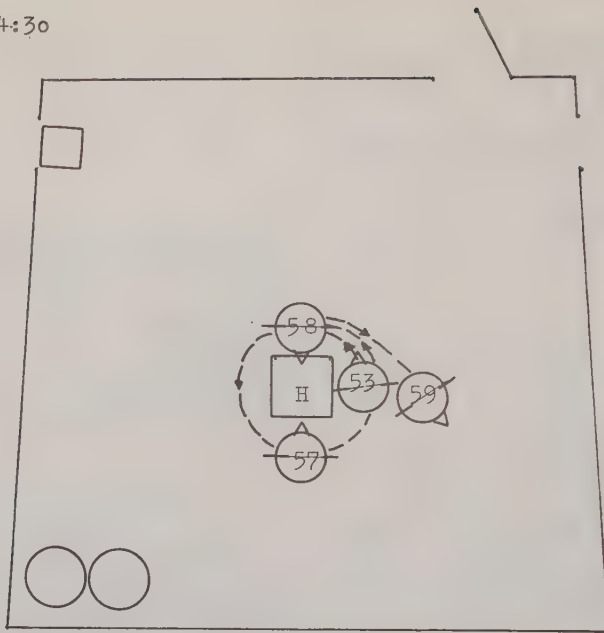
Rüttelt mit beiden Händen an Rückenlehne, 'unwillig':

Da!

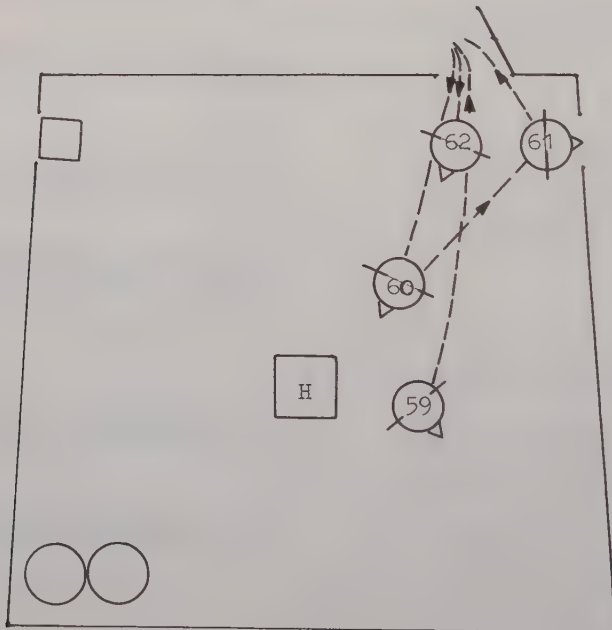
=(56). ≠(56), v. Hebt lB sw, stupst St leicht mit lB an.

=(53) v um St. ≠(53), hWd. Hebt lB sw, stupst St leicht an.

33:30 - 34:30



Fg: Doppelrohriger Feldstecher



Lehnt sich vor.

Jetzt fühle ich mich etwas zu weit zurück.

33:45 Lehnt sich zurück.

l, leise:

Bleib da nicht stehen, du machst mir angst!

v.

Schnell, 'lebhaft':

Wie ist das Wetter?

34:00 Schau dir die Erde an.

Durch das Fernglas?

Laut, 'befehlend':

Schau sie dir durch das Fernglas an!

'Erstaunt', v:

Man braucht kein Fernglas?

34:15

v.

vr:

34:30 Warum? Bist du kleiner geworden?

v:

Ich mag das nicht! Ich mag das nicht!

=(57) um St. (57), 3-12, beugt sich vor, St.

Richtet sich auf, =(58). (58), 9-6. Rüttelt mit r&l H leicht an Rückenlehne.

6-3, =(59). (59). vr, atmet tief ein, fällt dann in 'Ruhestellung', K gesenkt. Leise:

Wenn ich ihn töten könnte, würde ich zufrieden sterben.

v, 'unwillig':

Wie gewöhnlich.

Ich habe sie angeschaut.

Man braucht kein Fernglas!

Ich hole das Fernglas.

5-12, =T. Verschwindet hinter Rück-Wd.

Zurück mit Fg in rH, =H. (60), weist Fg vor:

Ich bin wieder da mit dem Fernglas.

7-2, =rF. (61). Sieht durch Fg zum F hin-auf. --- H:

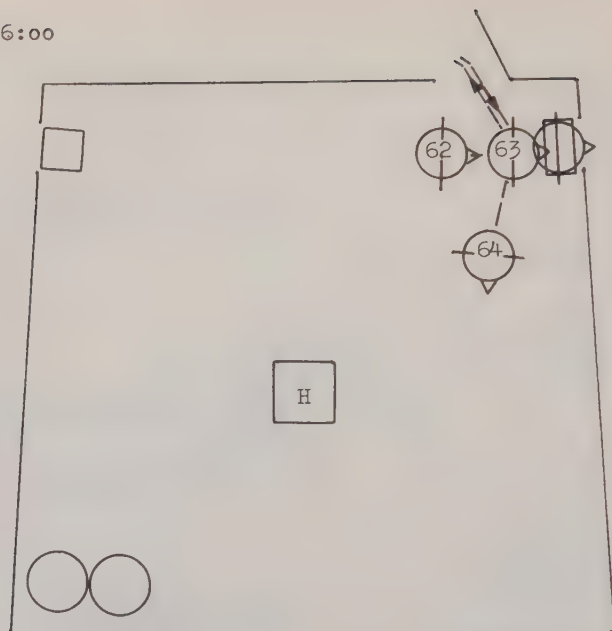
Ich brauche die Leiter.

2-11, =T. Verschwindet hinter Rück-Wd.

Zurück mit lt in rH, =H. (62). H:

Ich bin wieder da mit der Leiter.

34:30 - 36:00



/P14/: Allgemeines Lachen, einige
Zwischenrufe (akustisch
nicht verstehbar), einzelnes Klat-
schen

34:45

'Ungeduldig':

Du hast doch das Fernglas!

Kopfschüttelnd:

Es ist zum Heulen!

35:00

35:15

35:30

35:45

Ich nicht.

Kurzes 'unterdrücktes' Lachen.

36:00

7-3, =(63), ≠(63). Stellt Lt auf.
'Stemmt' sich auf Lt, richtet sich auf. Œ: ŒH:

Ich brauche das Fernglas.

'Stemmt' sich ab. 3+7. Heftig:

Eben nicht! Ich habe das Fern-
glas nicht!

7+11, =T. Verschwindet hinter
Rück-Wd.

Zurück mit Fg in rH, =(63).
≠(63), Œv; 'normal':

Es wird wieder heiter!

'Stemmt' sich auf Lt, richtet sich
auf, läßt dabei Fg fallen. Œ. -
ŒH:

Ich tat es absichtlich.

'Stemmt' sich ab. =Fg (64), hebt
Fg auf, wendet es hin & her. Rich-
tet Fg verkehrt herum nach v, Œ
durch Fg ins Publikum. Gedeht:

Ich sehe -- eine begeisterte
Menge. /P14/

Setzt Fg ab, betrachtet es. 'Er-
staunt':

Na so was --

ŒH:

dazu kann man wohl Fernrohr
sagen!

Œv. ŒH:

Keiner lacht?

Œv:

Ich auch nicht.

Kurzes 'unterdrücktes' Lachen.
6-1, =Lt.

≠(63), 'stemmt' sich auf Lt.
Richtet sich auf, richtet Fg nach
draußen, setzt ab, spuckt 2mal
auf Fg, wischt mit l Ärmel.
Richtet Fg nach draußen:

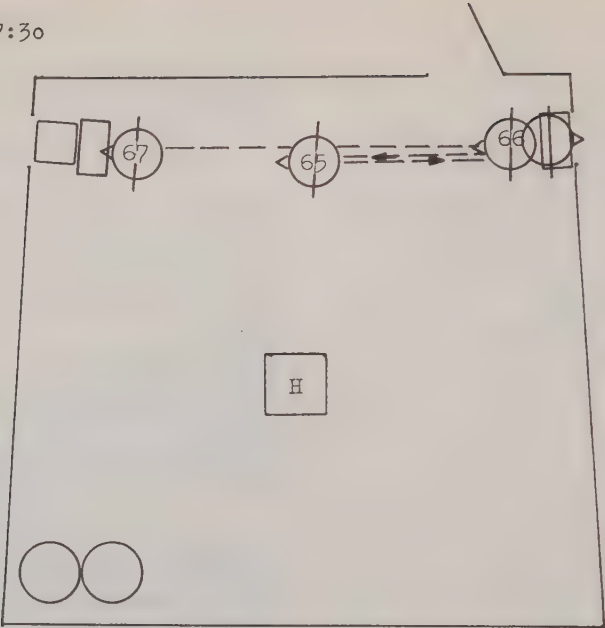
Mal sehen.

Œ durch Fg, schwenkt Fg hin & her:
Nichts -- nichts -- und wieder
nichts.

Setzt Fg ab. ŒH:

Na? Beruhigt?

36:00 - 37:30



Flüsternd:

36:15 Nichts rührt sich. Alles ist

Niiiiii

Heftig:

Ich rede nicht mit dir!

Bricht ab. Setzt Fg wieder an,
 ♀ aus rF.

'Normal':

Alles ist - alles ist

Steigernd:

alles, alles ist

Laut, 'erregt':

Alles ist was?

Setzt Fg ab. ♀H:

Was alles ist? Mit einem Wort?
 Das möchtest du wissen?

rH 'Wehrt ab':

Moment mal!

36:30

Setzt Fg wieder an, ♀ aus rF.

Setzt Fg ab, ♀H:

Aus! -- Na? Zufrieden?

'Befehlend':

Schau dir die See an!

Es ist dasselbe!

Schau dir den Ozean an!

36:45

Zögert, 'stemmt' sich ab, 3+9,
 =lF.

♂(65), 'stockt'. 9-3, =lt.

♂(66), greift lt, 3+9, =lF mit lt.

37:00

♂(67), stellt lt auf. 'Stemmt'
 sich auf lt, richtet sich auf.
 Richtet Fg nach draußen, ♀ aus lF.

37:15

 Zuckt zusammen, setzt Fg ab. ♀Fg.
 Spuckt 2mal auf Fg, wischt mit l
 Ärmel. Setzt Fg von neuem an, ♀
 aus lF.

--
 'Überrascht':

Hat man je so was gesehen!

Horcht 'aufmerksam' in Richtung C.

Was denn? Ein Segel? - Eine
 Flosse? - Eine Rauchfahne?

♀ aus lF:

Der Leuchtturm liegt im Kanal!

♀v:

Ha! Der liegt schon lange da!

37:30

Es war ein Stück davon übrig-
 geblieben.

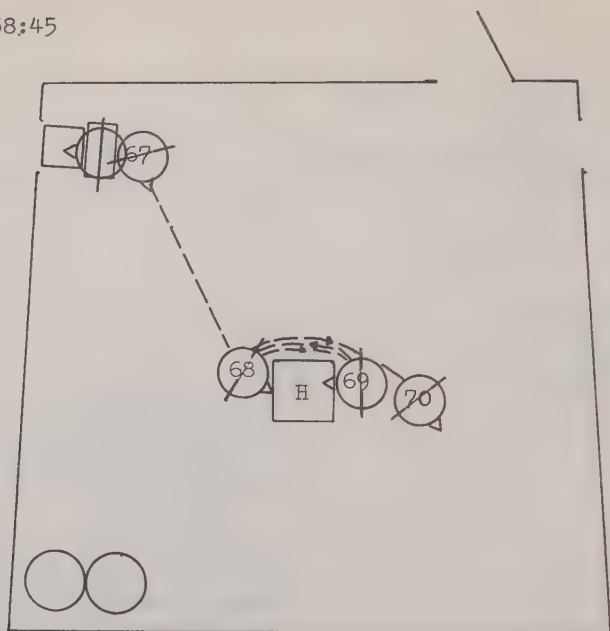
Das Fundament.

Ja.

♀vl:

Und nun?

37:30 - 38:45



Keine Möwen?

Nichts mehr.

'Ärgerlich':

Möwen!

Und der Horizont? Nichts am Horizont?

Setzt Fg ab, ŸH. Laut, 'ärgerlich':

Was soll denn schon am Horizont sein!

Die - Wogen, wie sind die
Ahmt mit rH Wellen nach, Ÿv:
Wogen?!

37:45

Die Wogen?

Setzt Fg wieder an, Ÿ aus lF.

Aus Blei.

Und die Sonne?

Keine.

Sie müßte eigentlich gerade untergehen. Schau gut nach!

Denkstel

38:00 Es ist also schon Nacht?

Nein.

Was denn?

Es ist grau.

Setzt Fg ab, ŸH:

Grau!

Sitzt unbeweglich.

Beugt sich in Richtung H, schreit:

Graaaaauu!

38:15

'Stemmt' sich ab, 9-5, =H, rasch.
(68): bückt sich, 'taucht weg',
schleicht hinter Rückenlehne um
St herum.

Zuckt zusammen, lehnt sich von
C weg:

≠(69), richtet sich auf.

Flüstert H unhörbar "Gru" ins Ohr.

Gru?! Sagtest du gru?!

=(68).

≠(68). Ÿv, 'normal':

Hellschwarz, allüberall.

Lehnt sich wieder zurück:

38:30 Du übertreibst. --
Ÿl, leise:

Bleib da nicht stehen, du
machst mir angst!

6-1, =(70).

≠(70). Ÿvr, 'Ruhestellung'.

=====

38:45 =====

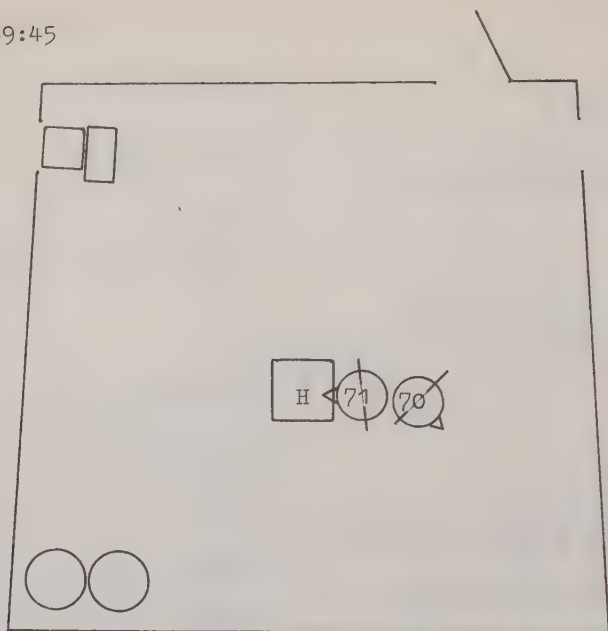
5+8, 1 Schr sw zu H. K gesenkt,
leise, 'niedergeschlagen':

Warum diese Komödie, jeden Tag?

Nimmt Br ab, ŸC. 'Normal':

Der alte Schlendrian. Man kann
ja nie wissen.

38:45 - 39:45



Setzt Br wieder auf, Ŷv.

8-5, 1 Schr sw (70), atmet auf,
fällt in 'Ruhestellung'. Ŷvr.

'Normal':

Diese Nacht habe ich in meine
Brust gesehen. - Darin war eine
kleine Wunde.

39:00

Nein, es lebte.

Du hast dein Herz gesehen.

Lehnt sich zu C, leise:

Clov?

5+8, 1 Schr sw zu H (71). Hebt K,
ŶH:

Ja.

Was geht eigentlich vor?

Irgend etwas geht seinen Gang.

Senkt K.

Clov?

Hebt K. Etwas lauter, 'gereizt':

Was ist denn?!

39:15 'Ängstlich':

Wir sind doch nicht im Begriff,
etwas zu -- zu -

Jede Silbe prononcierend:

bédéutén?

Richtet sich auf. ŶH, 'erstaunt':

Bedeutet? Wir? - Etwas bedeuten?

Lacht kurz auf:

Das ist aber gut!

Schüttelt den K.

39:30

Ŷv:

Ich frage es mich.

'Nachdenklich':

Wenn ein vernunftbegabtes Wesen
zur Erde zurückkehren würde und
uns lange genug beobachten wür-
de, - würde es sich dann nicht
Gedanken über uns machen?

Lauter, in höherer Tonlage, 'Ver-
ständnis' nachahmend, r Zeigefinger
erhoben:

39:45

Ah, jetzt versteh ich, was es
ist! Jaaa! Jetzt begreife ich
was sie machen!

Wieder 'nachdenklich':

Und ohne überhaupt so weit zu
gehen, machen wir selbst, wir
selbst uns nicht manchmal -

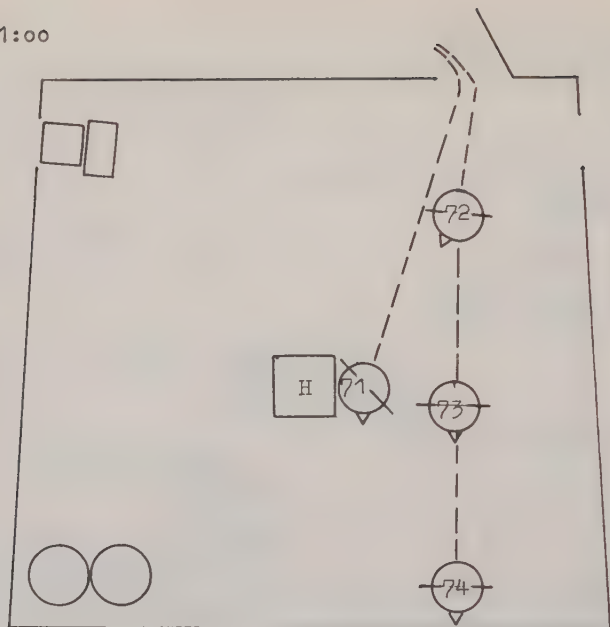
Zuckt zusammen, Ŷ auf seinen U-
leib. Beginnt sich mit rH am U-
leib zu kratzen.

Ŷv. Kratzt sich.

Leise, 'gepreßt':

Wenn man bedenkt, daß alles

39:45 - 41:00



/P15/: Einzelne Lacher
/P16/: Allgemeines leises Lachen
/P17/: Allgemeines Lachen
/P18/: Allgemeines Lachen
/P19/: Allgemeines Lachen
/P20/: Lautes Lachen
/P21/: Lautes Lachen

Pd: Quaderförmiger grauer Blech-
behälter

vielleicht nicht -'umsonst gewesen sein wird!

ÖC.

'Überrascht':

40:00 Einen Floh?! Gibt es noch Flöhe?!

Öv:

Von da aus könnte sich ja die Menschheit von neuem entwickeln! /P17/

ÖC, r&l H gefaltet, 'flehend':

40:15 Fang ihn! Um Himmels willen! /P18/

Öv:

Ein Floh! Das ist ja schrecklich! 'Was für ein Tag! /P19/

40:30

Lehnt sich zu C hinüber, ballt rH zu Faust. Fächtelnd, laut:

Streu es ihm mitten in die Fresse! /P20/

40:45

Hast du ihn erwischt?

41:00

Wird gemacht.

Öv.

'Schwungvoll':

Laß uns beide abhauen! -- Nach Süden, übers Meer!

Läßt Fg fallen, kratzt sich mit r&l H am U-leib.

Ich habe eine Floh! /P15/

Auf mir ist einer!

ÖH:

Es sei denn, es ist eine Filzlaus! /P16/

Öv.

Kratzt sich weiter.

Ich hole das Pulver.

7-1, =T, dabei 2mal hüpfend & sich mit lH ans Gesäß fassend. Verschwindet hinter Rück-Wd.

Zurück mit viereckiger Pd in rH, =v. ≠(72). Weist Pd vor, ÖH:

Ich bin wieder da mit dem Insektentod.

=(73). ≠(73). Knöpft schnell u Knöpfe auf, Ö in Hose.

lH hält Hose auf, rH streut mit Pd heftig in Hose. Hört auf, Ö v, wartet. --

=v, zögernd. 6 Schr. Zuckt zusammen (74), stoppt ab, streut wild in Hose. Ö in Hose, wartet. /P21/

So ein Biest!

Es scheint so.

Öv, wirft Pd hinter sich. Beginnt Hose wieder zuzuknöpfen.

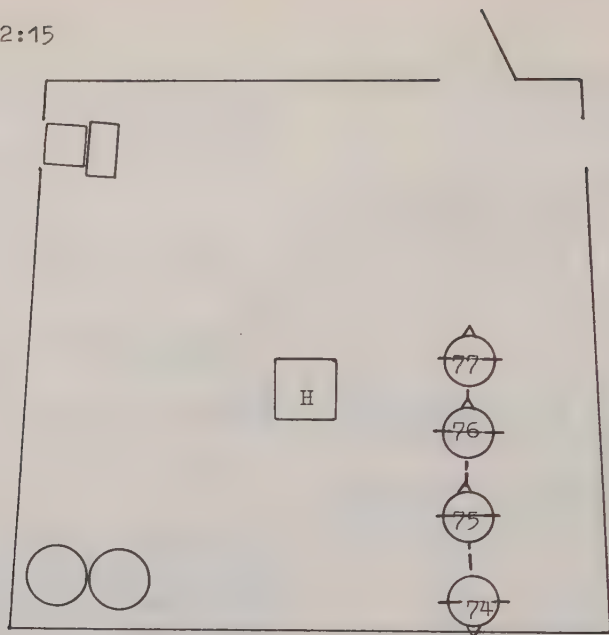
Und dein Pipi?

Lächelnd:

Ah, das ist gut, das ist gut!

Beendet Zuknöpfen.

41:15 - 42:15



Anm. *: Fehlt: "Morgen werde
ich schon weit weg
sein."

QC:

41:15 Du baust uns ein Floß. Die Strömungen treiben uns fort, weit weg, zu anderen --

Zögert, senkt Stimme, leiser:

äh, Säugetieren.

Nenn das Unglück nicht beim Namen!

Schnell:

41:30 Allein - ich werde allein aufbrechen! Mach mir sofort das Floß.⁴

6-12, schnell =T:

Ich mach mich gleich daran!

≠(75).

Warte mal.

Meinst du, daß es da Haifische gibt?

Haifische? -- Ich weiß nicht.

Schnell, 'kurz abtuend':

Wenn es da noch welche gibt, gibt es da welche.

41:45

Warte mal!

=T.

≠(76).

LH greift ans Herz, QC:

Muß ich noch immer nicht mein Beruhigungsmittel einnehmen?

Nein!

=T.

≠(77).

Warte!

Schnell, knapp:

Wie geht es deinen Augen?

Schlecht.

Aber du siehst?!

Genug.

Wie geht es deinen Beinen?

Schlecht.

Aber du läufst!

Hin und her.

Schlägt mit LH auf Armlehne. Fast schreiend:

In meinem Hause!

42:00 ----

Mit normaler Lautstärke, 'propheetisch', Qv:

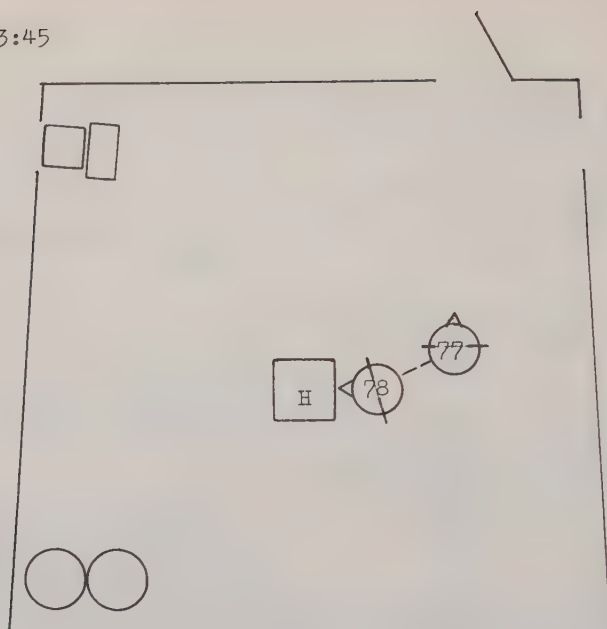
Eines Tages wirst du blind sein. Qh, K gesenkt.

- Wie ich. - Du wirst irgendwo sitzen - ganz winzig - verloren im Leeren - für immer im Dunkeln. Wie ich. -

'Erzählend':

42:15 Eines Tages wirst du dir sagen:

42:15 - 43:45



Ich bin müde, ich setze mich,
und du wirst dich setzen. -
Dann wirst du dir sagen: Ich
habe Hunger, ich steh jetzt auf,
ich mach mir was zu essen. -
42:30 Aber du wirst nicht aufstehen.
Du wirst dir sagen: Ich hätte
mich nicht setzen sollen, aber
da ich mich gesetzt habe, bleib
ich noch ein wenig sitzen, und
dann steh ich auf und mach mir
was zu essen. - Aber du wirst
42:45 nicht aufstehen, und du wirst
dir nichts zu essen machen. Du
wirst die Wand ein wenig betrach-
ten - und dann wirst du dir sa-
gen: Ich schließe die Augen,
ich schlafe vielleicht ein we-
nig, danach geht's besser, und
du wirst sie schließen. --
43:00 Und wenn du sie wieder öffnest,
wird keine Wand mehr da sein. -

Langsam steigernd an Lautstärke &
'Eindringlichkeit':

Die Unendlichkeit der Leere
wird dich umgeben - alle aufer-
standenen Toten aller Zeiten
43:15 würden sie nicht ausfüllen - du
- wirst darin wie ein kleiner
Kiesel mitten in der Wüste sein.
- Ja, eines Tages wirst du wis-
sen, wie es ist - wirst du wie
43:30 ich sein, nur daß du niemanden
haben wirst

Laut, heftig:

weil du niemanden bemitleidest
hast - und weil es

Skandiert Betonungen durch Schlä-
ge mit beiden Händen auf Armleh-
nen:

Dann - niemanden mehr zu bemit-
leiden gibt!

Leise:

Das ist nicht gesagt.

43:45 -----

12-9, 3 Schr auf H zu. ≠(78). H:

Übrigens vergißt du etwas.

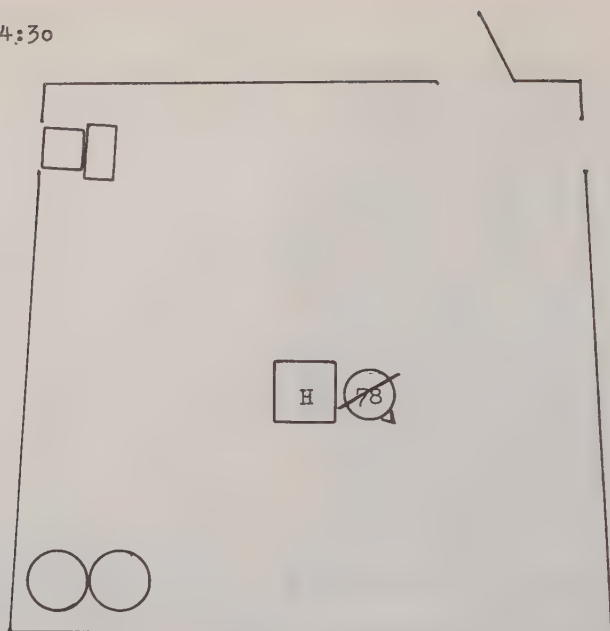
So?!

Ich kann mich nicht setzen.

'Ärgerlich':

Ja, dann wirst du dich eben
legen, als wenn das was wäre!
Du wirst ganz einfach anhalten
und stehen bleiben, wie jetzt.

43:45 - 44:30



/P22/: Erste größere Zuschauer-
abwanderung (ca. 20 Per-
sonen)

44:00 Ja, eines Tages wirst du dir
sagen: Ich bin müde,
ich halte an. Ganz gleich wie!

Freilich!

Du 'kannst uns nicht verlassen!

¶C, 'eindringlich':

Du brauchst uns nur zu erledigen. -

Lehnt sich zu C hinüber.

Ich werde dir sagen, wie der
Speiseschrank aufgeht, wenn du
schwörst, mich zu erledigen.

44:15 Lehnt sich zurück, ¶v, 'ent-
täuscht':

Dann wirst du mich nicht erledi-
gen.

Schnell, 'lebhaft':

Äh, erinnerst du dich an deine
Ankunft hier?

44:30 Erinnerst du dich an deinen
Vater?

Lacht meckernd:

Hehe! Ich 'liebe die alten Fra-
gen.

Breitet Arme weit aus: rA:

Die alten 'Fragen

lA:

die alten 'Antworten

Führt Arme vor Brust zusammen &
stößt sie wieder zur Seite:

da geht nichts drüber!

Hände zurück auf Armlehnen.

¶C, mit rH auf sich deutend:

'Ich habe dir als Vater gedient.

9-5. Senkt K. Leise:

Ihr wollt also alle, daß ich
euch verlasse.

Dann werde ich euch verlassen.

Dann werde ich euch nicht ver-
lassen.

Ich könnte dich nicht erledigen.

----- /P22/

Ich verlasse dich. Ich habe
zu tun.

5-12.

Nein. - Zu klein, sagtest du
mir.

'Ärgerlich':

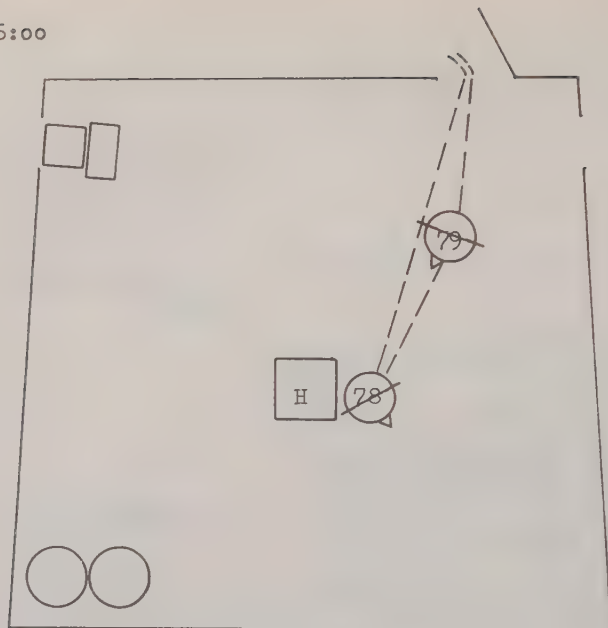
Dieselbe Replik!

¶H, heftig:

Du hast mir diese Fragen 'mil-
lionenmal gestellt!

Senkt K.

44:45 - 46:00



/P23/: Einzelne Lacher

Hd: Schwarzer flauschiger Stoff-
hund (ca. 40 cm lang), 1 H-
bein fehlt.

44:45

rH weist in den Raum:

Mein Haus hat dir als Heim gedient.

Stolz, mit Beiden Händen leicht auf Brust klopfend:

Ohne mich - keinen Vater!

Hände von Brust wegspreizend:

Ohne Hamm - kein Heim!

Qv.

45:00

QC, 'bedeutungsvoll':

Hast du nie daran gedacht

daß wir hier in einem - Loch stecken? -

Qv1, 'schwungvoll':

Hinterm Gebirge aber?! - Wenn es da noch grün wäre?

45:15

'Schwärmerisch':

Flora?! Pomona?!

Lehnt K auf Rückenlehne, Qo.

Ceres?! - Du brauchst vielleicht gar nicht weit zu gehen!

45:30

Qv, schnell, knapp:

Ist mein Hund fertig?

Lächelnd:

Er ist weich, nicht wahr?

Hol ihn mal.

45:45

QC, 'befehlend':

Hol ihn mal!

Qv, lächelnd, leise, mit Fingern auf Lehne spielend:

Es geht voran.

46:00

Faßt Hd, rH streichelt Hd.

Er ist weiß, nicht wahr?

'Ärgerlich':

Ja, du hast mir dazu gedient.

Ja, dies hat mir dazu gedient.

Leise:

Ich verlasse dich.

Nie.

Ich kann nicht weit gehen. -
Ich verlasse dich.

Ihm fehlt noch ein Bein.

Es ist eine Art Pudel.

'Ärgerlich':

Ihm fehlt noch ein Bein!

Zögert, dann =T. Verschwindet hinter Rück-Wd.

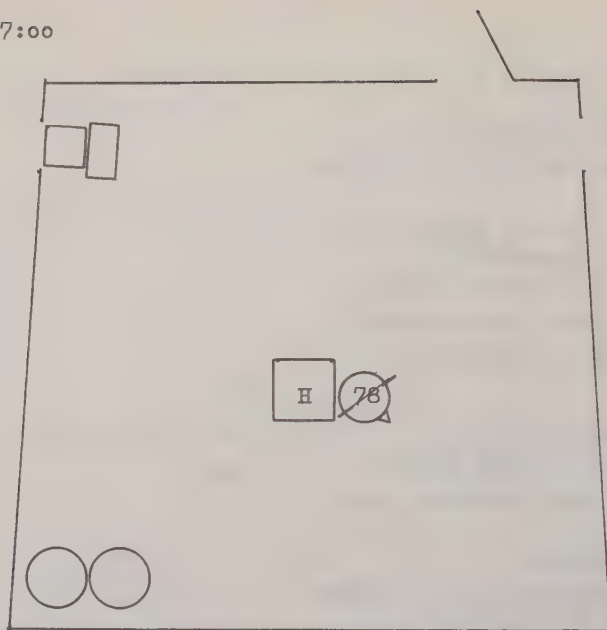
Zurück mit Hd in rH, =H.
≠(79), QH:

Deine Hund sind da.

=(78). ≠(78), legt H Hd in Schoß.

Beinahe. /P23/

46:15 - 47:00



/P24/: Einzelne Lacher

QC, heftig:

46:15 Wieso beinahe?! Ist er weiß
oder ist er es nicht?!

Qv.

Er ist es nicht!

9-5, 'Ruhestellung'.

Fühlt zwischen Hinterbeine des Hd.
'Empört', QC:

Du hast das Geschlecht vergessen!

Laut, 'ärgerlich':

Er ist noch nicht fertig! Das
Geschlecht kommt zuletzt dran!
/P24/

46:30 Fühlt am Hals des Hd.

Du hast ihm das Halsband nicht
angelegt!

5+9.

'Wütend':

Er ist noch nicht fertig, sage
ich dir! Man macht seinen Hund
zuerst fertig, dann legt man
ihm sein Halsband an!

--

'Normal':

Bleibt er eigentlich stehen?

--

9-5.

Ich weiß nicht.

Reicht Hd mit LH an C:

46:45 Versuch mal!

Qv.

Na?

5+9. Nimmt Hd, stellt Hd auf Bo-
den. Läßt ihn los, Hd fällt um.

Warte!

Versucht vergeblich, Hd hinzu-
stellen.

Na und?

Läßt Hd liegen, richtet sich auf.

Er bleibt stehen.

Beugt sich vor, LH tastet nach
Hd.

Wo? Wo steht er? Wo?

Bückt sich, stellt Hd auf & hält
ihn fest. Führt Hd Hs LH entgegen.

LH findet Hd.

Da.

Schaut er mich an?

47:00

'Stolz':

Ja.

Als ob er mich bäte, spazieren
zu gehen.

Wenn man will.

Oder als ob er mich um einen
Knochen bäte.

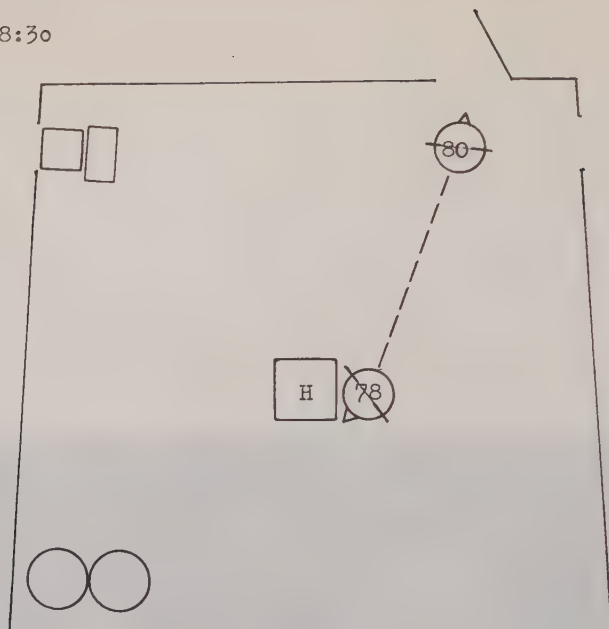
Zieht LH zurück, mit H-fläche auf
Hdweisend:

Laß ihn mal so - mich 'anflehen!



"Schaut er mich an?" (46:45)

47:00 - 48:30



/P25/: Allgemeines leises Lachen

Lehnt sich zurück.

47:15

ÖC, 'normal':

Äh, hast du deine Erscheinungen gehabt?

Schnell, knapp:

Ist Licht bei Mutter Pegg?

Öv.

Also erloschen!

47:30

Nein! Ich meine doch Mutter Pegg!

'Schnippisch':

Ich gehe meinen Gang!

Hat man sie beerdigt?

47:45

ÖC:

Du.

Mich wirst du aber beerdigen.

Öv.

48:00 Sich zurücklehnend, Öo:

Sie war hübsch früher, bildhübsch, und überhaupt nicht spröde.

48:15

Öv, 'befehlend':

Hol mir den Bootshaken!

Ör:

48:30 Du kannst es nicht!

Richtet sich auf, Hd fällt um.

Ich verlasse dich.

Senkt K.

Weniger.

Hebt K, ÖH:

Licht?! Wie soll bei irgend jemand Licht sein!

Selbstverständlich ist es erloschen! Wenn es nicht mehr da ist, ist es erloschen!

Heftig:

Selbstverständlich ist sie erloschen! Was hast du eigentlich heute?!

9-5, 'Ruhestellung'. Övr.

Ph! Beerdigt! Wer soll sie denn beerdigen?

Ich? Habe ich nicht genug zu tun, ohne die Leute zu beerdigen?

Leichte K-Wendung zu H, 'ärgerlich':

Nein, dich werde ich nicht beerdigen!

Wir waren auch hübsch früher, - man ist selten nicht hübsch gewesen - früher! /P25/

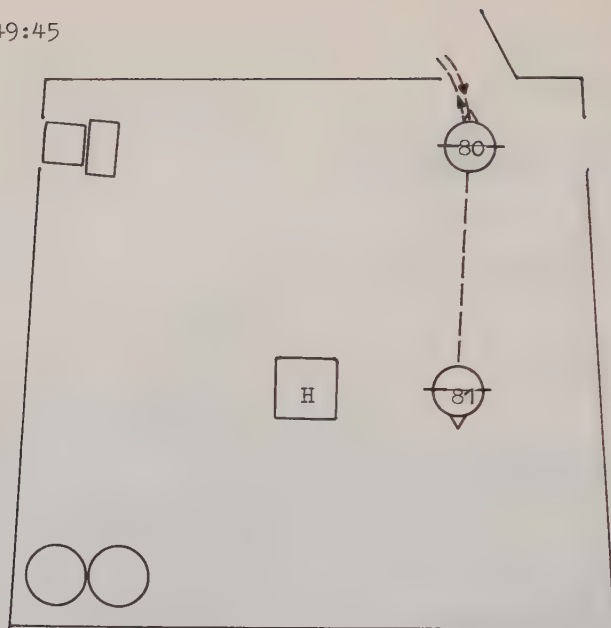
Zögert, dann 5-12, =T.

≠(80). Leise, K gesenkt:

Tu dies, tu das, und ich tu's. Ich weigere mich nie. Warum?

Bald werde ich es nicht mehr tun.

48:30 - 49:45



Du wirst es nicht mehr können!

Ÿv, kopfschüttelnd:

Die Leute, die Leute! Man muß ihnen alles erklären!

48:45

=T. Verschwindet hinter Rück-Wd.

Zurück mit Hk in rH, =v.
 ≠(81), Ÿv. Faßt Hk mit r&l H an Spitze, u Ende weist zur rWd.
 Schwingt Hk vertikal im Halbkreis hinüber zu H. U Ende vor H. ŸH:

Hier ist den Bootshaken.

Tastet nach Hk, greift ihn.

Stößt mit Hk leicht nach H.

Friß ihn!

Stößt mit Hk nach C.
 Versucht sich stakend nach r, l & h zu verschieben.

Läßt Hk los.
 Ÿv.

Komme ich voran?

Nein.

Schmeißt Hk nach l weg.

49:00 Hol das Kännchen!

Wozu?

Um die Röllchen zu ölen!

Ich habe sie gestern geölt.

ŸC, laut:

Gestern? Was soll das heißen: gestern?!

6+9, heftig:

Das soll heißen, es ist schon ein dickes Ende Elend her! Ich gebrauche die Wörter, die du mir beigebracht hast! Wenn sie nichts mehr heißen wollen, bring mir dann andere bei! --

49:15 Ÿv.

Senkt K, leise:

Oder laß mich schweigen.

Lehnt sich zu C hinüber. 'Normal': 9-5.

Ich habe einen Verrückten gekannt, der glaubte, das Ende der Welt wäre gekommen.

Ÿv.

49:30

Er malte Bilder, ich hatte ihn gern. Ich besuchte ihn manchmal in der Anstalt. Ich nahm ihn an der Hand und zog ihn ans Fenster.

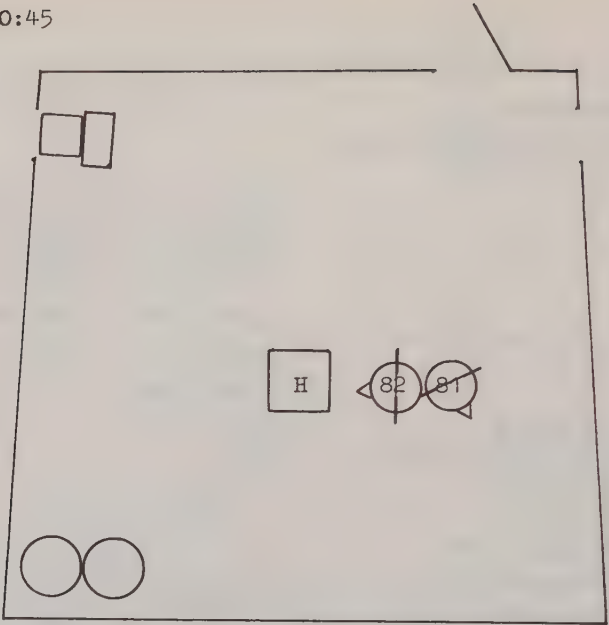
lH zeigt nach vr, 'lebhaft':

Sieh doch mal! Da! die aufgehende Saat!

rH zeigt nach vl:

49:45 Und da! Sieh! Die Segel der Sardinenboote!

49:45 - 50:45



Beide Hände nach v streckend:

All diese Herrlichkeit!

Hände zurück auf Armlehnen. --
'Normal':

Er riß seine Hand los und kehrte
wieder in seine Ecke zurück.
Erschüttert.

Zu C gelehnt, ÖC, 'bedeutungs-
voll':

50:00 'Er - hatte nur Asche gesehen.

Öv.

Hebt Kopf, Övr, hört aufmerksam
zu.

Er allein war verschont geblie-
ben. -- Vergessen.

lH am Hals, leiser, 'nachdenk-
lich':

Anscheinend ist der Fall --
'war der Fall gar keine -- ähm
keine Seltenheit.

50:15

5+9, 1 Schr auf H zu (82). ÖH,
'interessiert':

Ein Verrückter? Wann war das?

lH 'winkt ab':

Oh, es liegt weit, weit zurück.
Du warst noch nicht auf der
Welt.

Öv, seufzend:

Die goldene Zeit!

50:30

Hebt mit lH Toque.

Ich hatte ihn gern.

Setzt Toque wieder auf, lH zu-
rück auf Armlehne.

Er malte Bilder.

Senkt K.

Es gibt so viele schreckliche
Dinge.

50:45

Nein, nein, so viele gibt's gar
nicht mehr.

ÖC:

Glov?

Hebt K.

Ja.

Meinst du nicht, daß es lange
genug gedauert hat?

Senkt K.

Doch. --

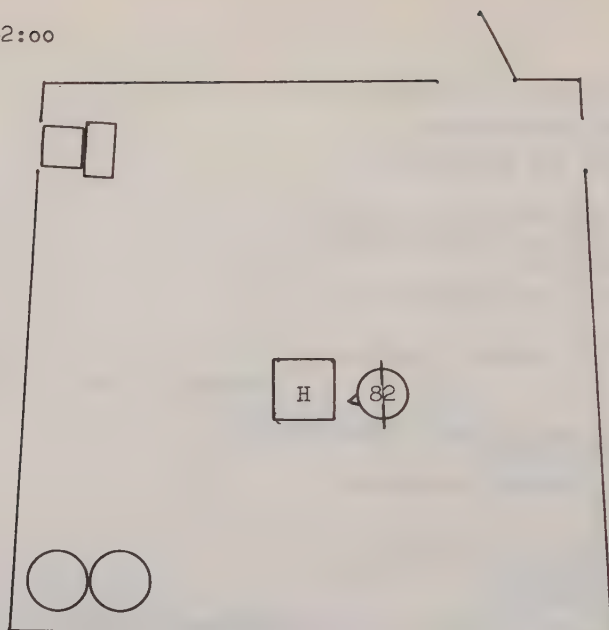
Hebt K, ÖH:

Was?

Laut, 'erregt':

Dies - dieses - alles!

51:00 - 52:00



/P26/: 2. größere Zuschauer-
abwanderung (ca. 30
Personen)
/P27/: Einzelne Lacher

51:00 Ŷv.

'Normal', 'trübsinnig':

Es ist also ein Tag wie jeder andere.

51:15

Ich kann dich ja nicht verlassen.

Wieder 'lebhaft':

Wenn du mich verläßt

ŶC:

wie würde ich das merken?

51:30

Wirst du nicht kommen, um mir Adieu zu sagen?

Ŷv. --

Du könntest aber nur in deiner Küche gestorben sein.

51:45

Ja, aber wie würde ich merken, daß du nur in deiner Küche gestorben wärst?

Ŷv. 'ärgerlich':

Du stinkst ja jetzt schon! /P27/

Laut:

52:00

Das ganze Haus stinkt nach Kadaver!

Heftig:

Ich scheiß was auf die Welt! -- Senkt K.
Erfinde irgendetwas!

Senkt K.

Seit jeher schon. --

Hebt K.

Du nicht?

Solange er dauert.

9-5, 'Ruhestellung', K gesenkt.
Leise, seufzend:

Das ganze Leben dieselben Albernheiten. /P26/

Ich weiß. Und du kannst mir nicht folgen.

Hebt K, Ŷvl, ebenfalls 'lebhaft':

Dann pfeifst du eben. Und wenn ich nicht gelaufen komme, habe ich dich halt verlassen.

Leicht kopfschüttelnd:

Oh, ich glaube nicht!

Das käme auf dasselbe raus.

Senkt K, 'überlegend':

Hm ---

ŶH:

Ich würde schließlich stinken!

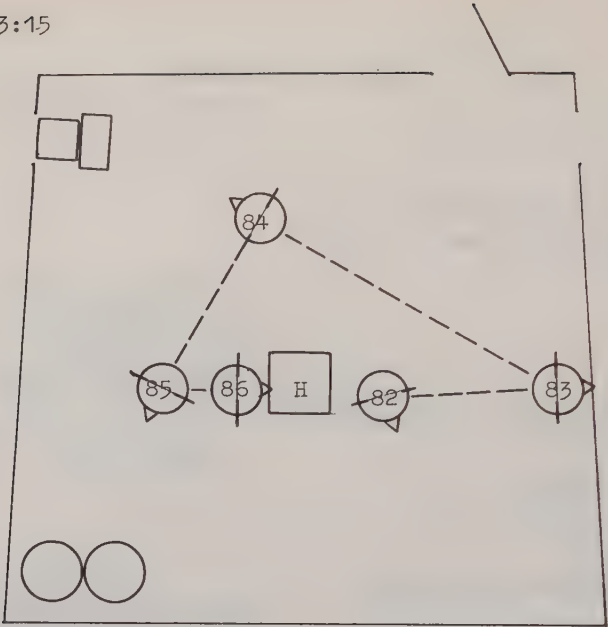
1A weist ins Publikum, ŶH:

Die ganze Welt!

ŶH:

Wie bitte?

52:00 - 53:15



ÖC:

Einen Trick! Erfinde irgendeinen Trick! --

Beugt sich zu C, 'eindringlich':

Mach einen Plan!

52:15 Öv. Lehnt sich wieder zurück.

52:30 Du wirst mich nicht verlassen können!

Was machst du denn?!

C nachahmend, 'ironisch':

52:45 Ah! Was für ein Denker!

Ö C, 'ungeduldig':

Na und?

53:00

Öv. 'Ironisch':

Ich habe heute vielleicht keinen guten Tag, aber

53:15

ÖC:

Geht er überhaupt? -- Ob der Wecker geht!

Weil er zuviel gegangen ist.

'Verstehend':

Ach so!

Senkt K, verschränkt Hände auf Rücken. 5-3, =rWd.
/(83). Leise:

Meine Beine tun mir weh, es ist nicht zu glauben. Ich werde bald nicht mehr denken können.

3-11, =hWd.

/(84). ÖH:

Ich plane.

11-8, =vl.

/(85), tippt mit LH an Stirn:

Ah!

Senkt K.

Warte mal!

8+9. 'Überlegend':

Ja.

9+12.

Ja.

12+3. Hebt K, ÖH:

Ich hab's! - Ich ziehe den Wecker auf.

2 Schr vw (86). rH weist auf H, H unterbrechend:

Du pfeifst mir. Ich komme nicht.
rH weist nach u:

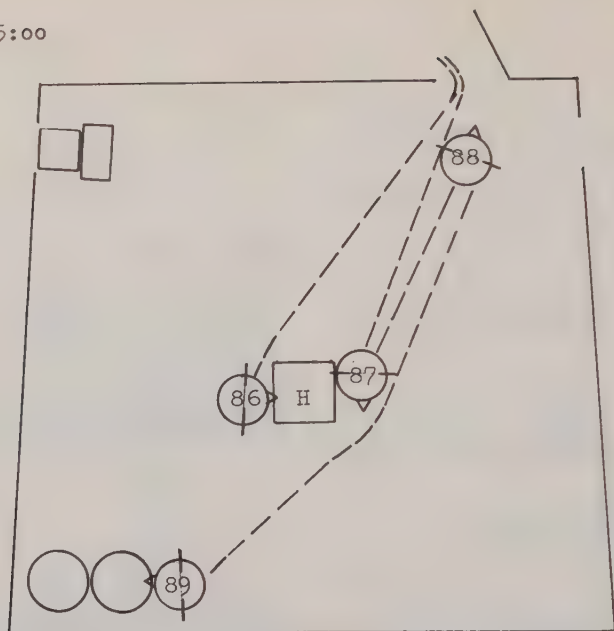
Der Wecker rasselt. Ich bin weg.
rH weist nach o:

Er rasselt nicht. Ich bin tot.

Warum sollte er nicht gehen?

Er ist doch kaum gegangen!

53:15 - 55:00



/P28/: Nach etwa 15 Sek. Zwischen-
ruf "Schön!", daraufhin
allgemeines Lachen, einzelnes
Klatschen

We: Großer 'altmodischer' Wecker
mit außenliegendem Läutewerk

Heftig:

Dann, weil er zu wenig gegangen ist.

53:30

Ŷv, 'Es-geht-voran'-Geste
(Spiel mit Fingern auf Lehne).

Ich werde nachsehen.

3-1, =T.

Verschwindet hinter Rück-Wd.

We rasselt hinter Rück-Wd.

Zurück mit We in rH, =v.

≠(87). Legt rA von h über Rücken-
lehne, We neben Hs K. Löst Läute-
werk-Arretierung, 9-6, schließt
Augen, lauscht.

53:45 Neigt K leicht zum We.

54:00 Ton: 25 Sek. Weckerrasseln. /P28/

Öffnet Augen. 'Bewundernd':

Damit kann man Tote aufwecken.

54:15

Ŷl:

Von weitem.

ŶH:

Hast du gehört?

Ŷvr:

Ich mag die Mitte lieber. --
Äh, muß ich jetzt nicht mein
Beruhigungsmittel einnehmen?

Ŷv:

Das Ende ist unerhört!

lH greift ans Herz.

Nein. --

6-12, =T mit We.

≠(88), 12-7, ŶH:

Ich verlasse dich.

54:30

Schnell:

Dann muß ich jetzt meine Ge-
schichte erzählen. Willst du
meine Geschichte hören?

Nein.

7+12.

Frage meinen Vater, ob er mei-
ne Geschichte hören will.

12-7, =vl. We von rH in lH.

≠(89). Öffnet r To-deckel mit rH.

Beugt sich vor, Ŷ in To. --

Richtet sich auf, Ŷvl.

54:45

Er schläft.

Weck ihn.

Zieht We auf, hält We in To, löst
Arretierung. We rasselt. -- Stoppt
We, beugt sich vor, Ŷ in To.

Murmelt Unverständliches.

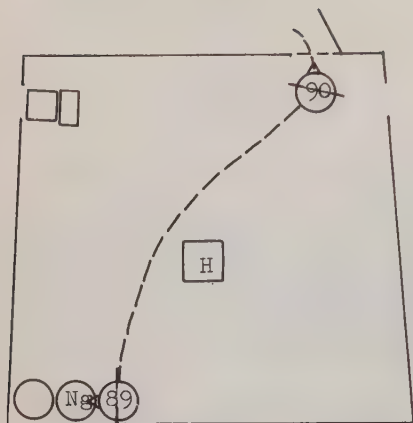
Richtet sich auf, Ŷvr.

55:00

Er will deine Geschichte nicht
hören.

Ich werde ihm einen Bonbon ge-
ben.

55:00 - 56:30



55:15

2 Hände umklammern To-Rand.
Ngs K taucht aus To auf. Qv.

55:30

Ich höre zu.

55:45

Zuckt zusammen.

Qvr. Langsam, gedehnt:

/P29/: Allgemeines leises Lachen
/P30/: Allgemeines leises Lachen
/P30a/: Einzelne Lacher
/P31/: 3. größerer Zuschauerab-
gang (ca. 20 Personen)

Ich konnte nicht wissen

daß 'du es würdest. /P30a/ --
Gibst du mir eine Praline?

56:00

Schwörst du es?

Worauf?

Lacht kurz, ohne eine Miene zu
verziehen. Zwei?

Eine für mich und eine

56:15

Unterdrücktes Lachen.

56:30

55:15

'Ungeduldig':

Er kriegt eine Praline!

55:30

Övr:

Meines ist es immer gewesen.

Grinsend:

Peng! Das saß!

55:45

ÖNg, laut:

Verfluchter Schweinehund! Warum
hast du mich gemacht?

Was, was konntest du nicht wis-
sen!

56:00

Nach dem Zuhören!

Ich schwöre.

Die Ehre.

Lacht meckernd.

Eine!

Eine! Still jetzt! /P31/

Öv, 'überlegend':

Wo war ich stehengeblieben?

56:15

Senkt K, schnell, 'trübsinnig':

Mit uns ist es aus, bald aus.

- Es wird keine Stimme mehr
geben. --- Es tropft in meinem

56:30

- Kopf - seit der Zeit der
Fontanellen. --- Es klatscht
immer auf dieselbe Stelle.

Lehnt K zurück auf Rückenlehne.

55:00 - 56:30

Beugt sich wieder in To. Erneut
unverständliches Gemurmel. --
Richtet sich auf, Övr.

Er will eine Praline. /P29/

Beugt sich wieder in To. Erneut
unverständliches Gemurmel. --
Richtet sich auf, Öv.

Er macht's. /P30/

9+12, =h.
≠(90), We rasselt kurz. ÖWe, stellt
We ab. 12-7, ÖH:

Glaubst du an das zukünftige
Leben?

Schnell 7+12, =T, knallt T hinter
sich zu.

56:30 - 58:00

Öv. Während Hs Erzählung nahezu 56:45
regungslos.

57:00

57:15

57:30

57:45

58:00

Klopft mit LH leicht auf Armlehne:

Pitsch! - Pitsch! - Es ist vielleicht ein Äderchen. - Ein Schlag-
äderchen.

Hebt K, ŷv, 'lebhaft':

56:45 Also los! Wo war ich stehengeblieben? --

'Erzähler-ton': ŷvo; etwas höher als 'Normalton', melodisch, rhyth-
misch, 'nach Worten suchend'; LH 'rhythmisiert':

Äh, der Mann näherte sich langsam auf dem Bauche kriechend. Er
war wunderbar blaß und mager und schien drauf und dran zu sein

Bricht ab. 'Normalton', ŷ gesenkt, LH am Kinn:

57:00 Nein, nein, das hatte ich schon. ---

'Erzähler-ton', gedehnt:

Es breitete sich eine große Stille aus.

'Normalton':

Schöne Stelle.

'Erzähler-ton':

57:15 Ich stopfte in aller Ruhe meine Pfeife, die aus Meerschaum,
steckte sie mit einem

Wedelt 'suchend' mit rH.

sagen wir: Schwefelholz an und machte einige Züge.

'Gesprächston' (H im Gespräch mit Bettler): ŷ auf Punkt vl vor St;
laut, 'jovial' bis 'herrisch'. 'Auffordernde' H-bewegung mit LH:

Also los! Reden Sie!

'Erzähler-ton':

57:30 An jenem Tage, daran erinnere ich mich, herrschte eine außerge-
wöhnlich bittere Kälte. Null auf dem Thermometer. Aber an einem
Heiligen Abend wie damals, war das nichts

Zögert, dann leiser, 'nachdenklich':

nichts Außergewöhnliches.

'Erzähler-ton':

57:45 Ein der Jahreszeit entsprechendes Wetter, wie es zuweilen vor-
kommt.

'Gesprächston':

Na, welcher schlimme Wind führt Sie hierher?!

'Erzähler-ton':

Er hob sein von Schmutz und Tränen schwarzverklebtes Gesicht zu
mir auf.

'Normalton':

58:00 Ja, so wird's gehen.

'Bettler-ton': Stimme des Bettlers; ŷro; laut, 'ängstlich':

Nein, nein, schauen Sie mich nicht an, schauen Sie mich nicht an!

'Erzähler-ton':

Er schlug die Augen nieder und murmelte etwas, wahrscheinlich
Entschuldigungen.

58:15 - 59:30

58:15

58:30

58:45

59:00

59:15

59:30

'Gesprächston':

58:15 Wissen Sie, ich bin ziemlich beschäftigt. Sie wissen ja, was das heißt, die Vorbereitungen zum Fest.

'Gesprächston', laut:

Was ist denn das für eine Aufdringlichkeit?!

'Erzählerton':

58:30 An jenem Abend, nun fällt es mir wieder ein, schien eine ganz wunderbare Sonne. Fünfzig auf dem Heliometer. Aber sie versank schon im

Zögert, dann leiser, 'nachdenklich':

bei den Toten. -

'Normalton':

Schöne Stelle.

'Gesprächston':

58:45 Ja, nur zu, nur zu! Tragen Sie Ihr Anliegen vor! Ich habe unheimlich viel zu tun!

'Normalton':

Ja, das ist gutes Deutsch. Na ja. ---

'Erzählerton':

59:00 In diesem Moment faßte er seinen Entschluß.

'Bettlerton':

Es ist mein Kind

'Erzählerton':

sagte er.

'Gesprächston':

Oh je, oh je, ein Kind! Das ist aber ärgerlich.

'Bettlerton':

Mein Kleiner

'Erzählerton':

sagte er, als ob das Geschlecht wichtig wäre.

59:15 Wo kam er her? Er nannte mir das Nest. Gut einen halben Tag entfernt

Mit erhobenem r Zeigefinger:

zu Roß! -

'Gesprächston':

Erzählen Sie bloß nicht, daß es da unten auch noch eine Bevölkerung gibt! Das fehlte noch!

'Erzählerton':

59:30 Nein, nein, niemand außer ihm und dem Kinde , falls es überhaupt existierte.

'Gesprächston':

Gut!

59:30 - 60:45

59:45

60:00

Zieht Augenbrauen hoch, horcht
auf. Øvr.

60:15

60:30

60:45

'Erzählerton':

Ich erkundigte mich nach der Lage in Kov, jenseits der Bucht.

'Bettlerton':

Kein Schwanz!

'Erzählerton':

Kein Schwanz!

'Gesprächston':

59:45 Und Sie wollen mir weismachen, daß Sie Ihr Kind dort gelassen hätten, ganz allein und sogar lebend?

'Ungläubig', Jvl:

Hören Sie doch auf! ---

'Erzählerton':

60:00 An jenem Tage, daran erinnere ich mich, - wütete ein peitschender Wind. Hundert auf dem Anemometer. Er riß die morschen Fichten aus und wehte sie weit -

Zögert, leiser, rH 'winkt' 2mal nach 1 'weg':
weit weg.

rH zurück auf Lehne. 'Normalton':

Oh, schwache Stelle. -

'Gesprächston':

Los, los, was wollen Sie eigentlich?! Ich muß noch meinen Tannenbaum schmücken!

'Erzählerton':

60:15 Kurzum: schließlich begriff ich, daß er Brot wollte - für sein Kleines.

Lacht auf:

Brot! Ein Bettler! Wie gewöhnlich.

'Gesprächston':

60:30 Brot? 'Ich habe doch kein Brot! Ich verdaue es nicht. --

'Erzählerton':

Gut, dann Getreide!

'Normalton':

So wird's gehen.

'Gesprächston':

60:45 'Getreide habe ich, das stimmt, in meinen Speichern! Aber überlegen Sie doch, überlegen Sie! Ich gebe Ihnen Getreide, ein Kilo

rH 'winkt ab':

'anderthalb Kilo - Sie bringen es ihrem Kinde und Sie bereiten ihm daraus

Senkt Stimme ein wenig:

falls es noch lebt

60:45 - 62:30

Bewegt Zunge & Mund, 'schmatzt'
lautlos.

61:00

Ÿv.

61:15

61:30

61:45

62:00

62:15

62:30

'Gesprächston'; r&l A formen Napföffnung:

einen vollen Napf Brei - 'anderthalb Nöpfe nahrhaften Brei's.

Hände zurück auf Lehnen.

61:00 Gut, es bekommt wieder Farbe. Und dann?!

'Erzählerton':

Ich ärgerte mich.

'Gesprächston', heftig:

61:15 Aber überlegen Sie doch, überlegen Sie! Sie sind auf der Erde, dagegen gibt es kein Mittel! ---

'Erzählerton':

61:30 An jenem Tage, nun fällt es mir wieder ein, war ein außerordentlich trockenes Wetter. Null auf dem Hygrometer. Fast ideal für meinen Rheumatismus. --

'Gesprächston', heftig:

Was erhoffen Sie eigentlich?! Daß die Erde im Frühling wieder erwacht?! Daß Meer und Flüsse wieder fischreich werden?! Daß es noch Manna im Himmel gebe

Schreiend, mit lH auf Boden vl vor Stweisend:

61:45 für Idioten wie Sie?!!

lv, lH greift ans Herz. ----- 'Erzählerton':

Nach und nach beruhigte ich mich, jedenfalls genug, um ihn zu fragen, wieviel Zeit er zum Kommen gebraucht hätte.

'Bettlerton':

Drei volle Tage.

'Erzählerton':

In welchem Zustand er sein Kind hinterlassen hätte. -

'Bettlerton':

62:00 In Schlaf versunken.

'Gesprächston':

In welchen Schlaf?

Heftig:

In welchen Schlaf denn schon?! --

'Erzählerton':

62:15 Kurzum: schließlich fragte ich ihn, ob er bereit wäre, in meinen Dienst einzutreten. Er hatte mich gerührt. Und ich bildete mir auch schon ein, es nicht mehr lange mitzumachen.

Lacht auf. 'Gesprächston', noch lachend:

Na? Na? Hier könnten Sie bei einigem Geschick eines schönen Todes sterben, mit den Füßen auf dem Trockenen! --

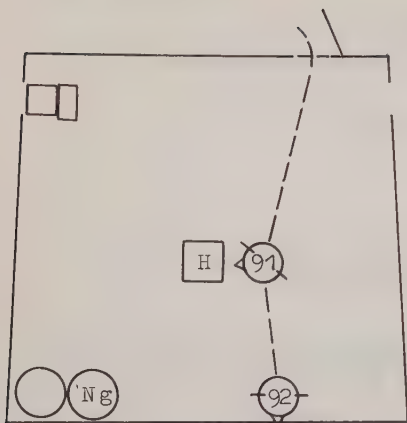
'Erzählerton', 'bedeutungsvoll':

62:30 Schließlich fragte er mich, ob ich bereit wäre, auch das Kind aufzunehmen - wenn es noch lebte. -- Das war der Augenblick, auf den ich wartete!

Laut wiederholend, 'triumphierend':

Ob ich bereit wäre,

62:45 - 64:00



62:45

63:00

63:15

Övr, 'quengelnd':
Meine Praline!

63:30

63:45

Meine Praline!

64:00

Legt H-flächen auf To-Rand zu-
sammen, schließt Augen, senkt K.
Schnell, 'leiernd':

Vater unser, der du bist im

62:45 das Kind aufzunehmen! - Ich
 sehe ihn noch vor mir -- auf
 dem Boden die Hände aufgestützt,
 mich mit seinem irren Blick an-
 starren -

Zögernd, ruhiger:

trotz allem, was ich ihm dies-
 bezüglich ausdrücklich zu ver-
 stehen gegeben hatte. --

Atmet tief durch. 'Normalton':

63:00 Genug für heute.

Senkt K. Leise, kopfschüttelnd:

Sie reicht nicht mehr lange,
 diese Geschichte. -

Hebt K. 'Normalton', gedehnt,
 'nachdenklich':

Es sei denn, ich führte andere
 Personen ein. --

63:15 'Wo - soll ich sie aber finden?
 'Wo - soll ich sie suchen?

 Greift hastig nach Pf. Pfeift.

63:30 Lasset uns beten!

Öffnet sofort T, rasch =H.
 Ko: braune knöchelhohe Schnür-
 schuhe statt der Hausschuhe.

≠(91). QH.

Es ist eine Ratte in der Küche!

QC, 'erstaunt':

Eine Ratte? Gibt es noch Rat-
 ten?

In der Küche ist eine!

Und du hast sie nicht ausge-
 rottet?

Halb. Du hast uns gestört!

Sie kann sich nicht retten?

63:45

Qv:

Nein.

Du wirst sie nachher erledigen.
 -- Lasset uns beten.

Schon wieder?

Laut, 'befehlend':

Erst Gott!

=v. ≠(92), Qv.

Seid ihr soweit?

64:00

Meinetwegen.

QNg:

Senkt K, legt H-flächen vor Brust
 zusammen.

Und du?

64:00 - 65:45

Bricht ab.

Senkt ruckartig K.

64:15

64:30

Moment! /P33/

Hebt K, öffnet Augen, greift mit
r&l H wieder To-Rand. Qv:

Keine Spur!

/P32/: Allgemeines leises Lachen
/P33/: Einzelne Lacher

64:45

Qvr:

Meine Praline!

--- 'Verbittert':

Es ist ja normal. --

Ich bin schließlich dein Vater. 65:00

-- Wäre ich es nicht, - so wäre
es freilich ein anderer gewe-
sen. - Aber das ist keine Ent-
schuldigung. ----

Den türkischen Honig zum Bei- 65:15

spiel, den es, wie wir wissen,
nicht mehr gibt, - mag ich lie-
ber als alles auf der Welt. --
Und eines Tages werde ich dich
darum bitten --

als Gegenleistung für eine Ge- 65:30

fälligkeit. - Und du wirst ihn
mir - versprechen. -- Man muß
mit seiner Zeit gehen. ---

Höher, lauter, gedehnt:

Wen riefst du, als du noch 65:45
klein warst und Angst hattest

Still! Still für sich! Etwas Haltung!

Ŷv, 'kommandierend':

Also - los! /P32/

Legt H-flächen vor Brust zusammen, senkt ruckartig K.

Senkt ruckartig K, schließt Augen.

64:15 =====

=====

Hebt K, Hände zurück auf Lehnen.

ŶC:

Na?

Hebt K, öffnet Augen, läßt Arme sinken, Ŷv:

Kein Gedanke! -
Und du?

64:30

Ŷv:

Kein Funke!

ŶNg:

Und du?

Ŷo, mit r Faust nach o 'drohend':

64:45 Der Lump!

Läßt r Faust auf Armlehne fallen:

Er existiert nicht!

Noch nicht.

ŶNg; 'schadenfroh':

Es gibt keine Pralinen mehr!!
Du wirst nie wieder eine Praline bekommen!

65:00 Ŷv.

65:15

65:30

65:45

in der Nacht? Deine Mutter?
Nein, mich! --

Wieder 'normal':

Wir ließen dich schreien. - 66:00
Dann stellten wir dich weit weg,
um schlafen zu können. --

Wieder lauter, 'vorwurfsvoll':

Ich schlief soeben.
Ich fühlte mich wie ein Prinz, 66:15
und 'du hast mich wecken lassen,
damit ich dir zuhörte. - Es war
nicht unumgänglich! - du hat-
test nicht unbedingt 'nötig,
daß ich dir zuhörte. Übrigens 66:30
habe ich dir nicht zugehört. -

Langsam steigend in Lautstärke
& 'Erregtheit':

Ich hoffe, daß der Tag kommt,
an dem du 'unbedingt 'nötig hast,
daß ich dir zuhöre - und 'nötig 66:45
hast, - meine Stimme zu hören
- 'irgendeine Stimme! - Ja - ich
hoffe so lange zu leben - bis 67:00
ich 'dich - 'mich - 'rufen höre -
wie einst - als du noch 'klein
warst - und 'Angst hattest - in
der Nacht! - Und als 'ich - dei- 67:15
ne 'einzige

Schreiend, mit sich überschlagen-
der Stimme:

'Hoffnung - 'war!

----- 67:30
Ø langsam vl. rH klopft 2mal an
lTo. 'Weinerlich':

Nell!

Klopft erneut 3mal an To.

Nell!

Øv, greift langsam mit rH nach 67:45
To-deckel, zieht ihn herunter,
verschwindet in To. To-deckel zu.

66:00

66:15

66:30

66:45

67:00

67:15

67:30

67:45

=====

'Normal':

68:00 Der Spaß ist jetzt zu Ende. --

Tastet mit LH neben St.

Der Hund ist weg!

Tastet weiter.

Er ist nicht da!

'Befehlend':

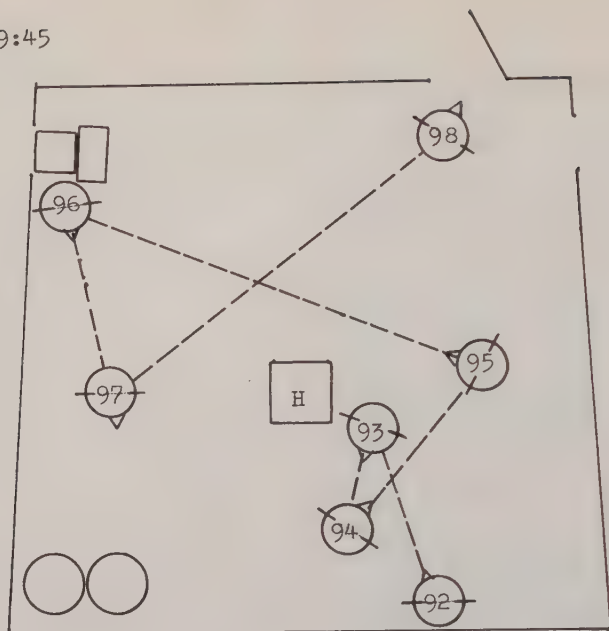
Gib ihn her!

=====

Es ist kein echter Hund. Er
kann nicht weg.

Er hat sich hingelegt.

68:00 - 69:45



Nimmt Hd, schließt ihn in seine
Arme, streichelt ihn.

68:15 ---
Wirft Hd nach l. Flucht:

Mistvieh!

Was machst du da?

68:30 'Ironisch':
Ordnung!

68:45

69:00

Was schaffst du eigentlich?!

69:15

Laß das!

69:30 $\ddot{U}$ l, laut:

Was ist denn mit deinen Füßen
los?!

Es hört sich ja an wie ein Dra-
gonerregiment!

Deine Schlappen taten dir weh?

69:45 'Ängstlich':
Nein!

$\ddot{U}$ v, 'normal':

Mir die Replik zu geben.

Schnell, 'lebhaft':

Äh, ich bin mit meiner Ge-

6+12, =h.

$\neq$ (93), hebt Hd auf, reicht ihn $\underline{H}$.
 $\ddot{U}\underline{H}$.

$\ddot{U}$ Hd. $\ddot{U}$ um-her im Raum. $\ddot{U}$ Pd.
9-7, =vM. $\neq$ (94), hebt Pd auf.
7+1,
=T:

Ordnung! -- Ich räume alles weg!

$\neq$ (95), hebt Fg auf.
1-8, $\ddot{U}\underline{H}$, leise:

Ich liebe die Ordnung. - Sie
ist mein Traum. -

Senkt K.

Eine Welt - in der alles still
und starr wäre - und jedes Ding
-- seinen letzten Platz hätte -
unterm letzten Staub. ---

Hebt K, 8+10, =lF.

$\neq$ (96), nimmt Tü auf, wirft dabei
Ho um. 10-6, $\ddot{U}\underline{H}$:

Ich versuche etwas Ordnung zu
schaffen!

=v mit Tü, Fg & Pd.

$\neq$ (97). Läßt alles auf Boden fal-
len. -- $\ddot{U}$ v:

Warum auch nicht. Da oder wo-
anders.

6-2, =T.

$\neq$ (98). $\ddot{U}$ Füße:

Mit meinen Füßen?

$\ddot{U}$ über l Schulter zu $\underline{H}$:

Ich habe meine Schnürstiefel
anziehen müssen.

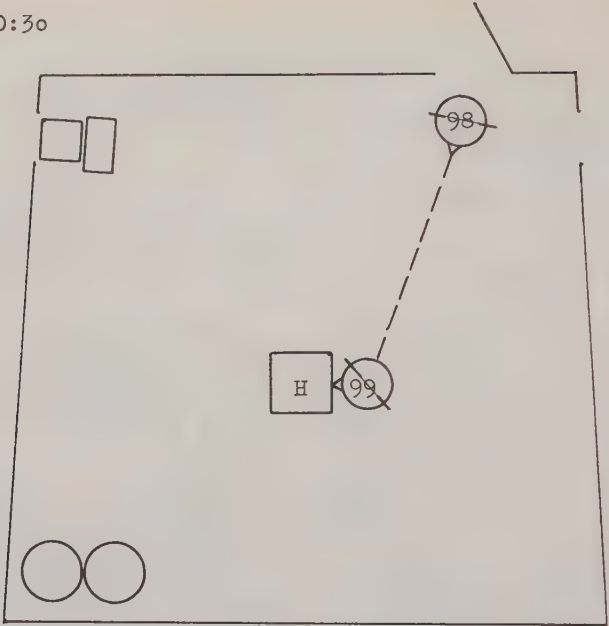
$\ddot{U}$ h. --

Ich verlasse dich.

2-7, $\ddot{U}\underline{H}$, 'wütend':

Wozu diene ich denn?!

69:45 - 70:30



schichte vorangekommen, ich bin
gut vorangekommen. --

Ö1, laut, 'befehlend':

Frag mich, wie weit ich damit
bin!

Öv.

Ö1, 'erstaunt':

70:00 Welche Geschichte?

Gedehnt, 'erstaunt':

Ah, du meinst meinen Roman!

Schlägt mit LH auf Armlehne.

Heftig:

Bohr doch weiter, Menschens-
kind! Bohr doch weiter!

Öv.

Stützt Ellbogen auf Armlehnen,
spielt mit Fingern. 'Geziert':

70:15 Oh, nicht viel, nicht viel.

ÖC:

Es gibt solche Tage, an denen
man nicht in Form ist. Man, äh,
muß warten, bis es kommt.

Öv, K leicht geneigt, mit Händen Fällt wieder in 'Ruhestellung'.
'abwehrend', 'dämpfend':

Nur nichts erzwingen, das ist ver-
hängnisvoll. -

70:30 Ich bin nichtsdestoweniger ein
wenig vorangekommen.

ÖC, 'stolz' lächelnd:

Gelernt ist gelernt, nicht wahr?

--
'Mit Nachdruck':

Ich sagte: ich bin nichtsdesto-
weniger ein wenig vorangekom-
men!

Öv. Hände zurück auf Armlehnen.

Wieder 'geziert':

Oh, weißt du, nicht viel, nicht
viel.

Zuckt zusammen. Schnell =H; 'leb-
haft', mit rA auf Hweisend:

Oh, ehe ich's vergesse, deine
Geschichte?

≠(99), ÖH.

rH weist auf H:

Die du dir seit jeher erzählst.

Eben.

Fällt in 'Ruhestellung', senkt K.

Hebt K, richtet sich auf, wieder
'lebhaft', 'interessiert':

Du bist gut vorangekommen, hoffe
ich.

'Erschrickt', richtet sich auf.
'Lebhaft' zu H:

Na so was! Du bist trotz allem
ein wenig vorangekommen?

70:45 - 71:45

/P34/: Einzelne Lacher

70:45 Aber immerhin, besser als nichts.

Besser als nichts?! Da muß ich mich aber wundern!

QC:

Ich werde es dir erzählen.

Qv, rH am Mund, 'Erzähler-ton': Senkt K.

Er - nahte sich langsam auf dem Bauche kriechend.

Hebt K.

71:00

QC:

Was?

Wer?

Tu doch nicht so blöd! Noch einer!

Wer 'er'?

Ach so, der! /P34/ Ich war nicht sicher.

Qv, rH am Mund, 'Erzähler-ton':

71:15

Er --- kommt um Brot zu flennen für seinen Kleinen. Man bietet ihm eine Gärtnerstelle an. Ehe er

Senkt K.

Beginnt leise zu lachen. Wirft lachend K in Nacken.

QC, 'normal':

Was gibt es denn da zu lachen?

71:30

Darüber mußt du so lachen?

Eine Gärtnerstelle!

Plötzlich wieder ernst, 'überlegend':

Das muß es wohl sein.

Wäre es nicht eher das Brot?

Ebenso zurückfragend:

Oder der Kleine?

--

Kurzes Prusten.

--

Kurzes Prusten.

Qv:

Das ist alles drollig, in der Tat.

QC:

Sollen wir uns mal totlachen?

71:45

Senkt K. --

Ich könnte mich heute nicht mehr totlachen.

Qv. --

Ich auch nicht. - Ich fahre fort.

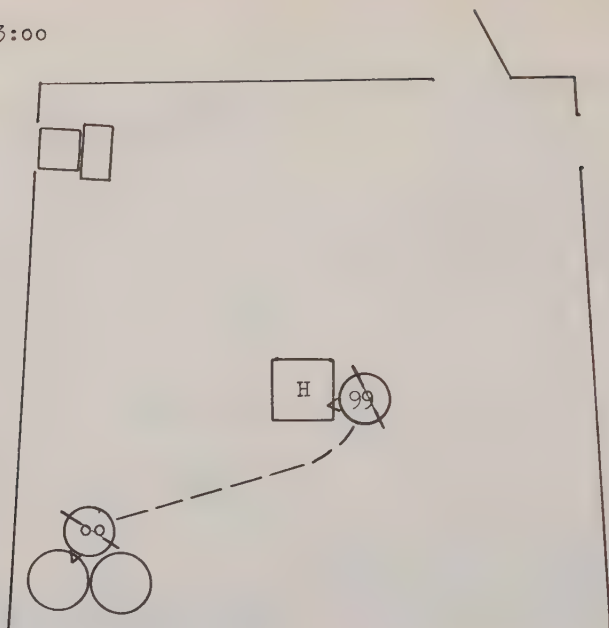
'Erzähler-ton':

Äh, ehe er die Stelle dankbar annimmt, fragt er, ob er seinen Kleinen bei sich behalten dürfe.

Hebt K, QH:

Wie alt?

72:00 - 73:00



/P35/: Einzelne Lacher

72:00 Oh, ganz klein.

Deutet mit rH neben St Höhe von etwa 70 cm an.

Alle kleinen Arbeiten.

Vermutlich.

Das ist alles.

'Geziert':

72:15 Ich habe da aufgehört.

Ungefähr.

Senkt K. 'Trübsinnig', leise:

Ich fürchte.

Ich weiß nicht. --

Wieder 'geziert'; mit Händen auf Brust tippend; QC:

72:30 Ich fühle mich etwas erschöpft!

Qv:

Die fortgesetzten schöpferischen Bemühungen - /P35/

Qvl. Schnell, flüsternd:

Wenn ich mich bis ans Meer schleppen könnte! Ich würde mir ein Kopfkissen aus Sand machen, und die Flut würde kommen

72:45

Bricht ab.

Qv. ---- Qvl, zeigt mit rH auf lTo. 'Befehlend':

Schau nach, ob sie tot ist.

73:00 rH zurück auf Armlehne.

Lehnt sich in St zurück, hebt mit lH Toque. --- Setzt Toque wieder auf, lH bleibt an Toque.

Er wäre auf die Bäume geklettert.

Dann - wäre er gewachsen.

Laut, 'ungeduldig':

Bohr doch weiter, Menschenkind!

'Dallí-Dalli-Bewegung' mit r&l H.

Bohr doch weiter!

Weißt du schon, wie sie weitergeht?

Ist sie nicht bald zu Ende?

'Winkt' mit rH ab, Qv:

Och, dann machst du eben eine andere.

Senkt K.

Hebt K, K leicht zur l Schulter geneigt. H unterbrechend:

Es gibt keine Flut mehr.

=lTo.

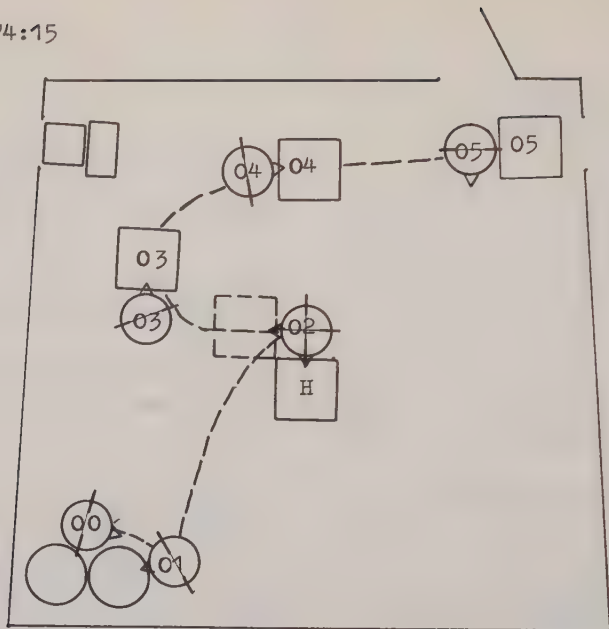
≠(OO), öffnet mit rH To-deckel, bückt sich, Q in To. Richtet sich auf, Qvr.

Es hat den Anschein.

QTo, schließt To-deckel.

Qv.

73:15 - 74:15



73:15 Und Nagg?

Läßt Toque los, LH zurück auf Armlehne.

Was macht er?

Also lebt er.

¶v.

73:30 -----

¶C, leise:

Hast du jemals einen glücklichen Moment gehabt?

¶v, 'lebhaft':

Fahre mich unters Fenster.
Ich will das Licht auf meinem Gesicht spüren.

73:45

(03): Lehnt sich nach r. 'Freudig':

Weißt du noch, am Anfang, wenn du mich spazieren fuhrst, wie dumm du dich dabei anstelltest?

¶vw, lachend:

74:00 Du drücktest zu weit oben! Bei jedem Schritt kipptest du mich beinahe um!

Lacht meckernd:

Hehe! Wir hatten schon viel Spaß, wir zwei! -

Plötzlich 'trübsinnig':

Und dann haben wir uns daran gewöhnt.

'Erschrickt'. ¶v:

74:15 Was denn, schon da?!

Lehnt K an Rückenlehne, ¶rF.

Ist es Tag?

¶v, heftig:

Ich frage dich, ob es Tag ist!

¶rF:

Der Vorhang ist nicht zugezogen?

7-3, =rTo.

≠(01). Öffnet mit rH To-deckel, bückt sich, ¶ in To. Richtet sich auf, ¶vr.

Es hat nicht den Anschein.

¶To, schließt To-deckel.

¶vr.

Er weint.

Senkt K.

Nicht das ich wüßte.

7-12, =H.

≠(02). Zieht St rw aus Arretierung, 6+9 mit St, schiebt St in großem Bogen in Richtung rF.

(03)

(04)

(05). Stoppt St.

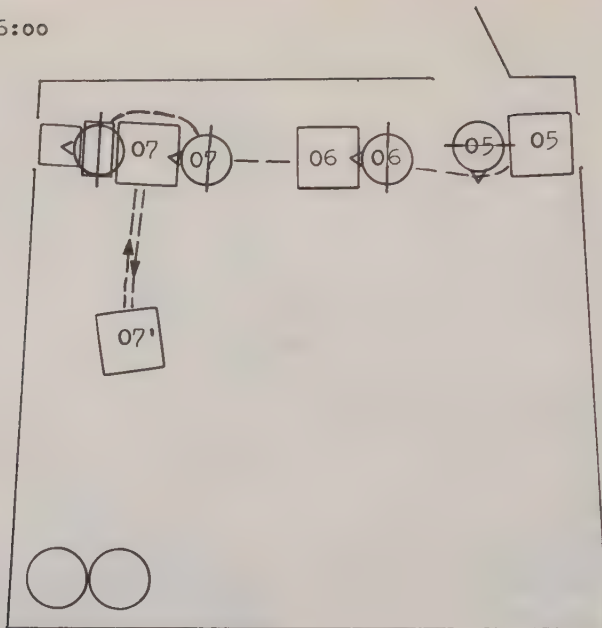
3+6, fällt in 'Ruhestellung', LH auf Rückenlehne.

Es ist nicht Nacht.

Ja.

Nein.

74:15 - 76:00



Anm. 5: Abweichung; auf dem schrägen
Bühnenboden kam der Rollstuhl
unbeabsichtigt ins Rollen & mußte von
C (der dabei 'aus der Rolle fiel' bzw.
'sprang') aufgehalten & wieder nach 07
zurückgebracht werden.

Öv:

Welches Fenster ist es?

Die Erde!

ÖrF:

74:30 Das wußte ich!

Heftig, 'wütend':

Von da kommt doch kein Licht!

Öv:

Das andere!

Kopfschüttelnd:

Die Erde!

74:45 (07)

Lehnt K an Rückenlehne, Ölf; 'genießend':

Das nenne ich Licht! --- Man möchte meinen, ein Sonnenstrahl --- Nein?

Richtet sich auf, 6-3, greift Rückenlehne. 3+9 mit St, =lf mit St.

(06)
/(07).

9-6, fällt in 'Ruhestellung', rH auf Rückenlehne.

75:00 Ist das, was ich auf meinem Gesicht spüre, kein Sonnenstrahl?

Nein.

Nein.

--

Öv, 'normal':

Bin ich sehr weiß? --

Heftig:

Ich frage dich, ob ich sehr weiß bin!

Öffne das Fenster!

Nicht mehr als gewöhnlich!

Wozu?

75:15 Ich will das Meer hören.

Du würdest es nicht hören.

Selbst nicht, wenn du das Fenster öffnest?

Nein.

Es lohnt sich also nicht, es zu öffnen?

Nein.

Heftig:

Also öffne es!

Zögert, dann 6+12, =lt.

75:30 St beginnt langsam nach v zu rollen. 'Ängstlich':

'Stemmt' sich auf lt. Richtet sich auf.

Clov! - Clov! -- Clov!5

ÖH. Springt von lt, schnell =St.

(07')

75:45 Fahre mich unters Fenster!5

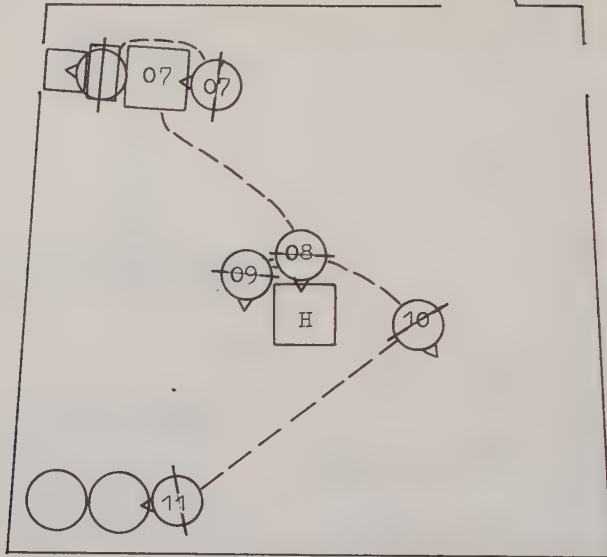
(07'): greift St, bremst St ab.

6+12, =(07) mit St. /(07). =lt. 'Stemmt' sich auf lt. Richtet sich auf. Schiebt F hoch.

76:00 Hast du es geöffnet?

Ja.

76:00 - 77:45



/P36/: Einzelne Lacher

76:15 Du schwörst mir, daß du es ge- Reibt sich die O-arme, 'friert'.
 öffnet hast? Ja!

So, so. -- Es muß sehr ruhig
 sein. --

Heftig:
 Ich frage dich, ob es sehr ru-
 hig ist! Ja!

Wieder 'normal':
 Es gibt eben keine Matrosen
 mehr. -- Du bist plötzlich so
 76:30 maulfaul geworden! -- Ist dir
 nicht gut? Mir ist kalt!

Welchen Monat haben wir jetzt?
 -- Schließe das Fenster. Wir
 kehren wieder zurück.

76:45 Schiebt F zu. 'Stemmt' sich ab.
 =(07). ≠(07), greift St, 9-5 mit
 St, =M.
 (08) ≠(08), fährt St in Arretierung.
 Stellt sich l neben St (09),
 'Ruhestellung', lH auf Rücken-
 lehne, K gesenkt.

ŸC, lehnt sich von C weg, 'ängst-
 lich':

77:00 Bleib doch nicht da stehen! Du
 machst mir angst! Richtet sich auf.
 6-2, =rWd.
 Ÿv. ≠(10), fällt in 'Ruhestellung',
 Ÿvr.
 ŸTo, beugt sich in Richtung To
 vor. 'Normal':

Vater! -----

Lauter:
 Vátér! ---

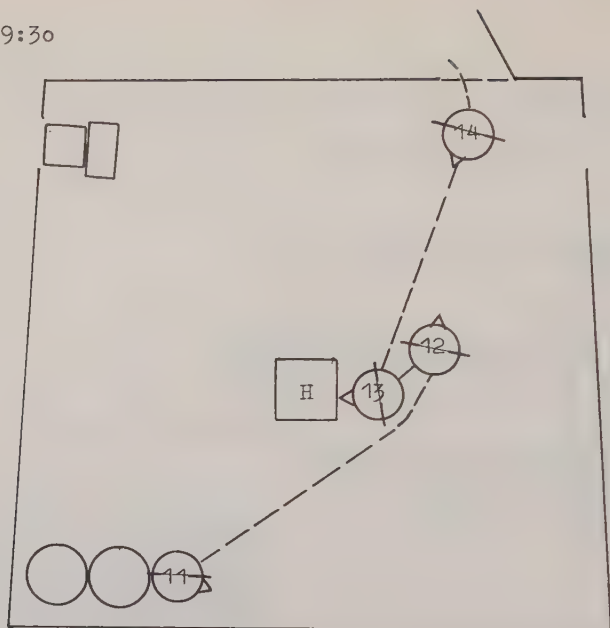
ŸC:
 77:15 Schau nach, ob er es gehört hat!
 ŸTo. Richtet sich auf, 5+7, =To.
 ≠(11), öffnet mit rH To-deckel
 von rTo, beugt sich vor, steckt
 K in To.
 77:30 Unverständliches Gemurmel.
 Richtet sich auf, Ÿvr:
 Ja.

Beide Male? Derselbe Vorgang. Ÿvr:
 Nur einmal.

77:45 Das erste oder das zweite? /P36/
 Derselbe Vorgang. Ÿvr:
 Er weiß es nicht.

Na, es wird wohl das zweite Mal
 gewesen sein. Man kann es nicht wissen.

77:45 - 79:30



78:00 Weint er noch immer?
 ¶To. Schließt To-deckel.
 ¶vr.
 Nein.

¶v:
 Die armen Toten. - Was macht er?
 Er lutscht seinen Zwieback.
 Schiebt mit rH Toque etwas zurück.
 Das Leben geht weiter. --- 7-1, =T.
 'Befehlend':

78:15 Hol mir einen Plaid. ≠(12). 1-7, 2 Schr auf H zu (13).
 ¶H, K leicht zur l Schulter ge-
 neigt:
 Es gibt keine Plaids mehr.

 Küß mich! -- Senkt K.

¶C:
 78:30 Du willst mich nicht küssen? Nein.
 Auf die Stirn?
 Ich will dich nirgendwohin küssen.
 Streckt lH nach C aus.
 Gib mir wenigstens die Hand.
 -- Du willst mir nicht die Hand
 geben?

78:45 ¶v, rH zurück auf Armlehne. Ich will dich nicht berühren!
 --
 Gib mir den Hund.
 ¶ umher, bückt sich, ¶ unter St.
 •Nein, nicht der Mühe wert. ¶H, sich aufrichtend:
 Du willst deinen Hund nicht?

79:00 Nein. Also - ich verlasse dich.
 Senkt K. Leise, 'trübsinnig': 7+12, =T.
 Ja, ja.
 ≠(14). 12-7. ¶H:
 Wenn ich diese Ratte nicht tö-
 te, wird sie sterben.

79:15 Ja, ja. 7+12, schnell =T, schließt T
 hinter sich.

 Hebt K, ¶ umher:
 Ich bin wieder dran?
 ¶v. ----- Spielt mit Fingern auf
 Armlehnen.
 Es geht voran. ---
 'Erzählerton', 'zitierend':

79:30 Man weint und weint, um nichts,
 um nicht zu lachen, - und nach

und nach

'Normalton':

wird man wirklich traurig. --

79:45 Alle, denen ich hätte helfen können. -

Laut:

Helfen! -- Die ich hätte retten können. -

Schreit:

Retten!

Schnell, laut:

80:00 Sie krochen aus allen Ecken!

'Gesprächston', heftig:

Überlegt euch doch, überlegt euch doch! Ihr seid auf der Erde, dagegen gibt es kein Mittel! - Macht euch weg und liebt und leckt einander!

Ŷv. -- Ruhiger:

Wenn es kein Brot gab, wollten sie Lebkuchen. -

'Gesprächston', heftig:

80:15 Haut ab! Zurück zu euren Orgien!

Ŷv.

'Erregt' hervorstoßend:

80:30 Nicht einmal einen echten Hund! --

'Normalton', leise, 'nachdenklich':

Das Ende ist im Anfang, und doch macht man weiter. - Ich könnte vielleicht an meiner Geschichte weitermachen, sie beenden und eine andere anfangen. Ich könnte mich vielleicht auf den Boden werfen.

Richtet O-körper auf, streckt Arme vor, krallt in der Luft:

80:45 Meine - Fingernägel in die - Ritzen haken - und mich mit Brachialgewalt voranziehen. -

Hände zurück auf Armlehnen. Schneller atmend:

Es wird das Ende sein, und ich werde mich fragen, durch was es wohl -- warum es so spät kommt.

Läßt sich in St zurückfallen.

81:00 Ich werde da sein, in dem alten Unterschlupf, - allein gegen die Stille und die Starre.

Ruhiger, leiser:

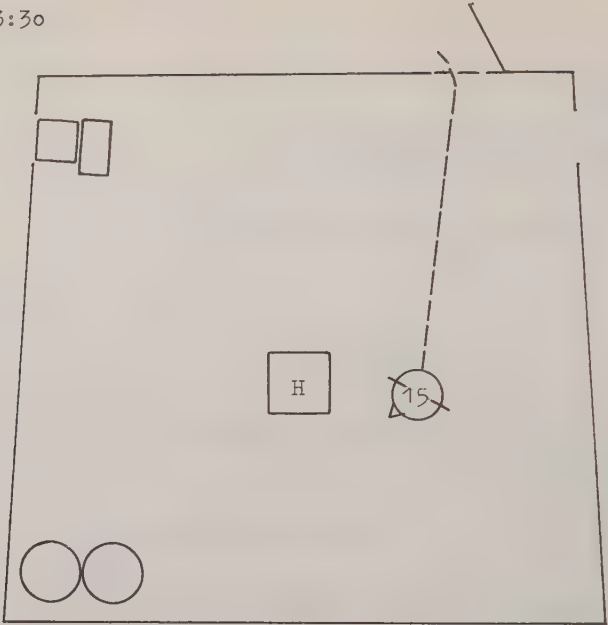
81:15 Wenn ich schweigen kann - und ruhig bleiben, wird es aus sein - mit jedem Laut - und jeder Regung. -- Ich werde meinen Vater gerufen haben - und ich werde meinen -- mein - Sohn gerufen haben.

Etwas schneller und lauter:

81:30 Sogar zweimal, dreimal, falls sie nicht gehört hätten beim ersten oder zweiten Mal. -- Und dann? Ich werde mir sagen: Er wird wiederkommen. Und dann?

81:45 Er konnte nicht, er ist zu weit gegangen. --

81:45 - 83:30



Steigernd:

82:00 Und dann? Und dann? Alle mögli-
chen Phantasien! Einen, der auf
mich lauert! Eine Ratte! Schrit-
te! Gesichter! Der Atem, den man
anhält -- und dann -- dann -
82:15 sprechen - Wörter - wie das ein-
same Kind, das sich in mehrere
spaltet -- in zwei, drei, um
beieinander zu sein und mitein-
ander zu flüstern in der Nacht.

Ruhiger, 'trübsinnig'; $\ddot{U}$ gesenkt:

82:30 Ein Augenblick kommt zum an-
deren -

$\ddot{U}$ vr; klopft mit LH leicht auf Arm-
lehne:

pitsch - pitsch -

Leise auflachend:

wie die Hirsekörnchen des, äh,
des - jenes alten Griechen --

Wieder 'trübsinnig':

82:45 und ein Leben lang wartet man
darauf, daß ein Leben daraus
werde.

$\ddot{U}$ v; seufzend:

Ah, so weit sein!

Greift nach Pf. Pfeift.

83:00

$\ddot{U}$ vr; 'ironisch':

Sieh mal an! Weder fern noch
tot!

83:15

Was denn?

Fern wärest du tot.

'Zitierend', 'theatralisch':

Fern von mir ist der Tod.

Lacht kurz meckernd:

Hehe! --

'Normal':

Und die Ratte?

Sie wird nicht weit kommen.

$\ddot{U}$ C:

Nicht wahr?

83:30

Öffnet sofort T, rasch =H mit We
in rH.
#(15), fällt in 'Ruhestellung',
 $\ddot{U}$ vl.

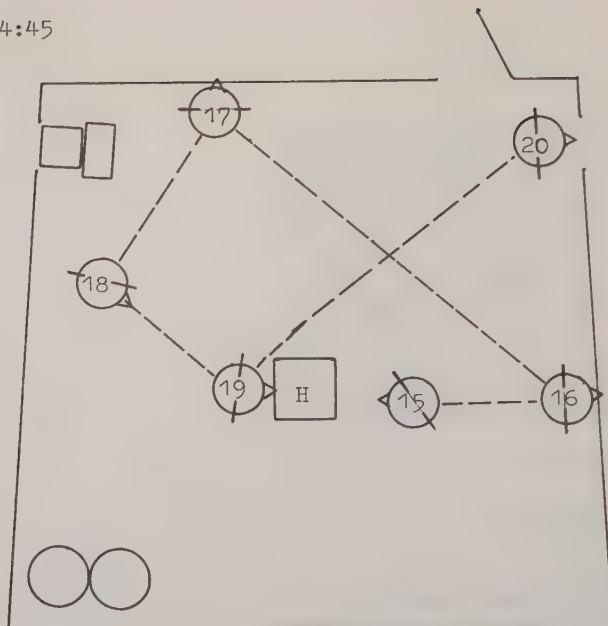
Nur im Geiste

Beides.

Und umgekehrt.

Hat sich gerettet.

Sie braucht nicht weit zu kom-
men.



Anm. 6: Da das mit der Rückseite
zum Publikum hängende
Bild ebenso grau ist wie die Wd,
wird es erst jetzt wahrnehmbar.

Anm. 7: In dieser Aufführung er-
folgte der Griff zum Hals
erst, nachdem C gefragt hatte;
der Fehler wurde hier allerdings
'korrigiert', um Mißverständnis-
sen vorzubeugen.

lH greift ans Herz.

Muß ich jetzt nicht mein Beruhigungsmittel einnehmen?

'Freudig':

Endlich! Her damit!

Ŷv, lH zurück auf Armlehne.

'Entsetzt':

Wa - wa

ŶC:

Kein Beruhigungsmittel mehr?!

83:45

Aber - die kleine runde Schachtel! Sie war doch voll!

Ŷv, lH greift ans Herz.

84:00 Was soll ich nur machen?

Schreit:

Was soll ich nur machen!

Ŷl:

Was machst du?

Ŷv, 'befehlend':

84:15 Schau dir die Erde an!

Ŷvr, rH greift an Hals⁷.

Da sie dich lockt!

84:30

84:45 Hält sich beide Ohren zu. Laut:

Nicht singen!

Richtet sich auf, 7+9. ŶH:

Doch.

Neigt K zur l Schulter.

Es gibt keine Beruhigungsmittel mehr.

Kein Beruhigungsmittel mehr. Du wirst nie wieder ein Beruhigungsmittel bekommen!

Ja. Aber jetzt ist sie leer!

9-3, =rWd.

≠(16), Ŷ suchend auf rWd.

3-11, =(17).

≠(17). Nimmt mit lH Bild⁶ vom Haken, stellt es, ohne es umzudrehen, auf Boden. Hängt We an Haken.

11-7, =vl.

≠(18), ŶlWd:

Eine kleine Ehrenrunde.

ŶH:

Schon wieder?!

Beugt sich in Richtung H vor:

Hast du Halsweh? --

7-5, =H.

≠(19), ŶH:

Möchtest du etwas Lakritze? --
Nein? -- Schade.

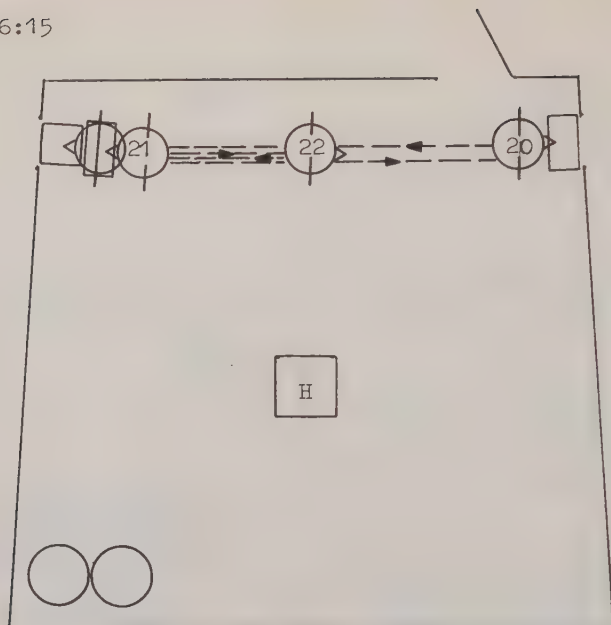
5-1, =rF, vor sich hin summend.

≠(20). ŶrF, K im Nacken, Hände auf Rücken verschränkt.

ŶH, Arme hängend:

Darf man nicht mehr singen?

84:45 - 86:15



Hände zurück auf Armlehnen.

Nein!

ŹrWd; 'aufmerksam'.

Möchtest du, daß es endet?

85:00

Źv, leise:

Ich könnte dich nicht daran hindern.

ŹrF:

Wie soll das denn enden!

Ich möchte singen.

Ź vor sich auf Boden.

Was habe ich nur mit der Leiter gemacht?

ŹH:

Hast du die Leiter nicht gesehen?

ŹlF:

Ach! Immerhin!

85:15

3+9, =lF.

≠(21), faßt Lt. Źvl, leise:

Manchmal frage ich mich, wo ich meinen Kopf habe. - Dann geht es vorüber, und ich werde wieder klar.

85:30

Źlt, 'stemmt' sich auf Lt, richtet sich auf. Ź aus lF, O-körper vorgebeugt, Arme hängend. 'Überrascht':

Schweinerei! Sie ist überschwemmt! - Wie ist das nur möglich?

85:45

Schirmt Augen mit rH ab.

Es hat doch nicht geregnet! --

ŹrF. Źv, schlägt mit rH an Stirn:

Ich Dummkopf! Ich bin ja auf der falschen Seite!

'Stemmt' sich ab, 9-3, =rF. Kopfschüttelnd:

Überschwemmt!

86:00

≠(22), 'stockt'. Schlägt mit rH an Stirn:

Ich Dummkopf!

3+9, =lF.

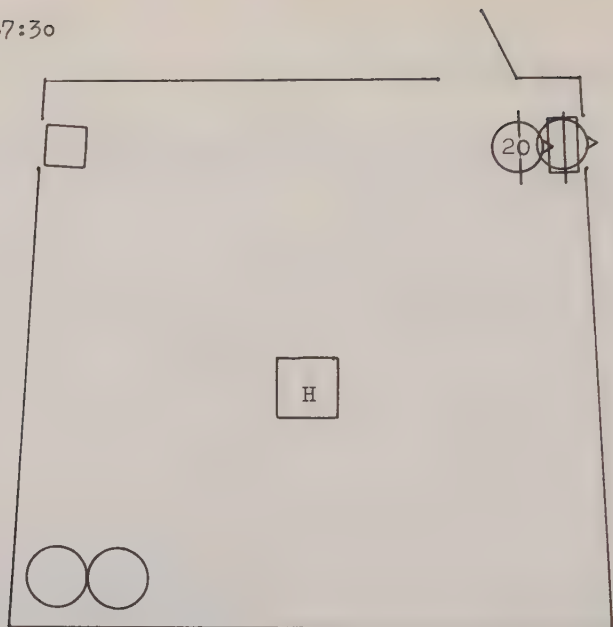
≠(21), faßt Lt, klappt Lt zusammen, 9-3, =rF, Lt mit rH hinter sich her ziehend.

86:15

≠(20), stellt Lt auf, faßt Lt. Źvr, leise:

Manchmal frage ich mich, wo ich meine Sinne habe. - Dann geht

86:15 - 87:30



/P37/: 4. größere Zuschauer-
abwanderung (ca. 20
Personen)

86:30

es vorüber, und ich werde wieder vernünftig.

ÖLt, 'stemmt' sich auf Lt, richtet sich auf. ÖH, händereibend:

Gibt es Sektoren, die dich besonders interessieren? - Oder bloß

Breitet Arme aus.

alles?!

Läßt Arme sinken.

Öv, leise:

Alles.

86:45

Der allgemeine Eindruck.

'Wehrt' mit rH ab:

Momentmal!

Ö aus rF, O-körper vorgebeugt, Arme auf Rücken verschränkt.

Clov?!

Hmm?

Weißt du was?

Hmm?

Ich bin nie dagewesen. -- Clov!

ÖH, 'unwillig':

87:00

Was ist denn!

Ich bin nie dagewesen.

Du hast Schwein gehabt!

Abwesend, immer! Alles ist 'ohne ÖrF. mich vorgegangen. 'Ich weiß nicht, was geschehen ist. -- Weißt du, was geschehen ist? -- Clov!

ÖH, heftig, lH weist nach draußen:

Soll ich diesen Dreck anschauen? Ja oder nein!

87:15

'Befehlend':

Erst antworten!

Läßt lA sinken.

Weißt du, was geschehen ist?

Was!

Wo! Wann!

Ebenso heftig:

Wann! 'Was geschehen ist! Verstehst du nicht?

Mit lH auf Armlehne skandierend:

'Was ist geschehen!

'Normal':

Das ist doch ganz wurscht!

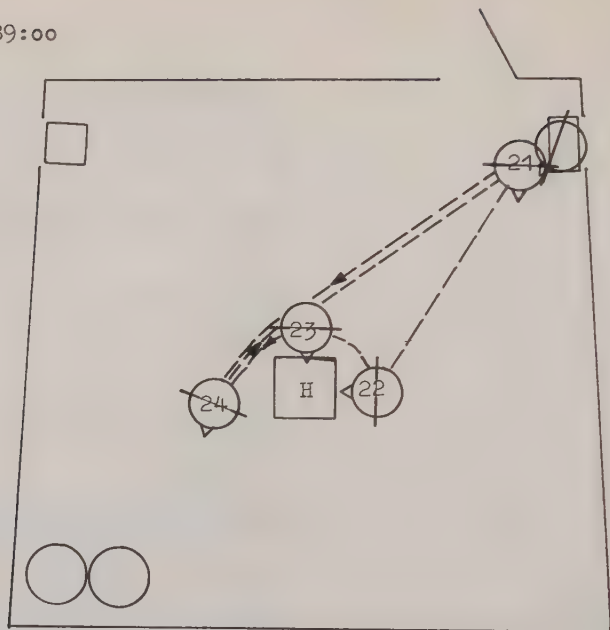
87:30 'Ich weiß es nicht. /P37/

Ö aus rF.

ÖH, laut, 'vorwurfsvoll':

Als die Mutter Pegg dich um Öl bat für ihre Lampe, und du sie zum Teufel schicktest, da wußtest du doch, was geschah, nicht?

87:30 - 89:00



87:45

Ich hatte kein

--

Hast du das Fernglas?

'Befehlend':

Dann hol es!

88:00

88:15

Nein. - Vielleicht Mitleid. -
Eine Art großes Mitleid. -
Oh, du wirst es 'schwer haben,
du wirst es schwer haben!

88:30

JC, 'ängstlich':

Laß mich hier nicht stehen!

Bin ich genau in der Mitte?

88:45 Jv.

Jvr, 'befehlend':

Gib mir den Hund!

Lauter:

Gib mir den Hund!

89:00

Weißt du, woran sie gestorben
ist, die Mutter Pegg?! --
An der Dunkelheit!

Doch du hattest!

JrF.

Nein, es ist so nahe genug.

Jo, fuchtelte mit geballten Fäu-
sten 'wütend' in der Luft, droht
Gleichgewicht zu verlieren,
bückt sich, klammert sich an Lt.
'Stemmt' sich ab, ≠(21), 3+6.
'Ruhestellung', lH faßt Lt. Leise:

Es gibt etwas, das ich nicht
begreifen kann. Warum gehorche
ich dir immer.

JH:

Kannst du mir das erklären?

=vM.

≠(22). Bückt sich 'suchend', JSt.
Senkt K, leise:

Ich habe unsere Geschichten
satt - sehr satt!

Hebt K, stützt Hände auf Knie,
J unter Stuhl:

Sitzt du nicht darauf?

Greift mit lH Armlehne, verschiebt
St nach l, J unter St.

Schiebt St wieder zurück. Richtet
sich auf, =hl.

≠(23), rüttelt an Rückenlehne.
=(24). ≠(24), J unter St.

Man müßte ein Mikroskop haben

Jv1; erblickt Fg.

Ah! Immerhin!

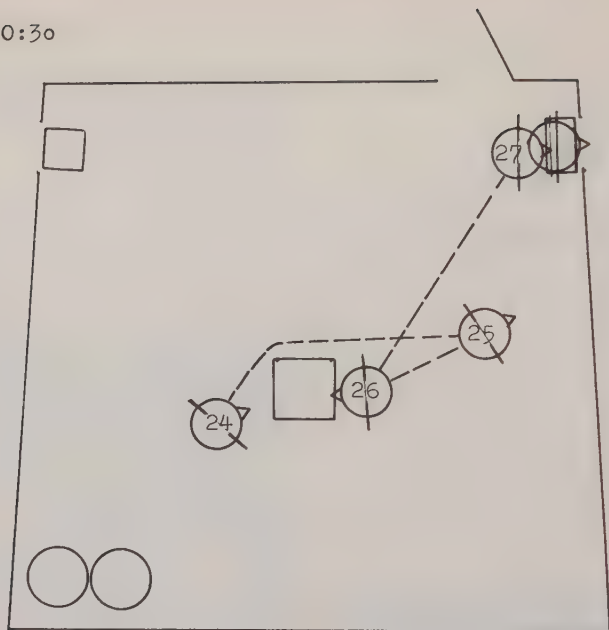
Hebt Fg auf, 7+2, =rF.

≠(21). 'Stemmt' sich auf lt, rich-
tet sich auf, richtet Fg aus rF.

Sei still!

Läßt Fg fallen, greift sich mit
r&l H an K. -- 'Stemmt' sich ab,
schnell =vl. ≠(24), J suchend um-

89:00 - 90:30



89:00 - 90:30

her, erblickt Hd, hebt ihn auf.
7-3. Schmeißt Hd nach H, Hd fliegt
knapp über Hs K hinweg. Schreit:

89:15 Zuckt zusammen. Jv.
'Konsterniert':

Er hat mich geschlagen.

Jc.

Ebenfalls heftig:

89:30 Wenn du mich schon schlagen
mußt, dann schlag mich mit dem
'Hammer! - Oder mit dem 'Haken!
Ja! Schlag mich mit dem 'Haken!
-- Nicht mit dem Hund! -- Mit
dem 'Haken! - Oder mit dem 'Ham-
mer!

Jv.

89:45 Nimmt Hd in Arme.

Umklammert Hd. Laut, 'bestimmt':

Nie!

'Befehlend':

90:00 Leg mich in meinen Sarg!

Also Schluß damit! Es soll en-
den!

Und zwar ruckzuck!

90:15 An der Dunkelheit! Und 'ich?
Hat man 'mich je bemitleidet?
Mich?

Jr; 'ärgerlich':

90:30 Ein Beiseite, du Trottel!

Jv:

Ist es das erste Mal, daß du
ein Beiseite hörst? - Ich rüste
mich zum letzten Monolog.

Heftig:

Du machst mich wütend! Ich bin
wütend!

9-12, = hinter St herum zum Hd.
≠(25), hebt Hd auf, 6+9, =H.
≠(26), legt Hd in Hs Arme.
Senkt K, leise:

Laß uns aufhören zu spielen!

Hebt K, neigt K zur l Schulter.
JH:

Es gibt keine Särge mehr.

9+2, rasch =Lt.
≠(27), 'stemmt' sich auf Lt, rich-
tet sich auf, J aus rF, Ju,
'stemmt' sich ab, J 'suchend' um-
her. Erblickt Fg, hebt es auf.
'Stemmt' sich auf Lt, richtet
sich auf, setzt Fg an. J aus rF.

Setzt Fg ab, JH:

Was? Geht das gegen mich?!

Laß dir gesagt sein, daß ich

rH weist aus rF.

diesen Dreck anschau, weil 'du
es 'befiehlst.

90:30 - 92:00

/P38/: Einzelne Lacher, Zwischen-
ruf "Bravo!", daraufhin
allgemeines leises Lachen

/P39/: Einzelne Lacher

90:45 Gähnt

91:00

Horcht auf. Jo:

Kommt mir schon wieder was dazwischen?

Jov:

91:15 Nur keine Nebenhandlung mehr!
/P38/
Na ja, geh ihn doch ausrotten.
'Stutzt'. Leise, 'ungläubig':
Was? Da ist jemand?

Heftig:

Tu deine Pflicht!

'Winkt ab':

91:30 Nein, nicht der Mühe wert. -
Welche Entfernung?

Sich nähernd? Sich entfernend?

Geschlecht?

91:45 Womit beschäftigt?
Was er macht!

Gedehnt, 'verstehend':

92:00 Am Hünengrab! Deine Sehkraft
nimmt zu. - Ja, er schaut wahr-
scheinlich nach dem Hause mit
den Augen des sterbenden Moses.
--

Läßt rA sinken.

Aber es ist bestimmt das letzte Mal.

Setzt Fg an, Jo aus rF.

Mal sehen. - Nichts -- nichts
-- nichts -- gut -- sehr gut
-- nichts -- ausge

Zuckt zusammen, setzt Fg ab, betrachtet es. Spuckt 2mal auf Lin-
sen, reibt mit l Ärmel. Setzt es
wieder an, Jo aus rF. Schnell:

Oh je, oh je, oh je, oh je,
oh je!

Da ist aber jemand!

Setzt Fg ab, bückt sich.

Hält inne.

Setzt Fg wieder an, Jo aus rF.

Hundert - vierzehn Meter. /P39/
Regungslos.

Setzt Fg ab, JoH:

Spielt das eine Rolle?!

Setzt Fg wieder an, Jo aus rF.

Sieht aus wie ein Knabe.

Wie bitte?

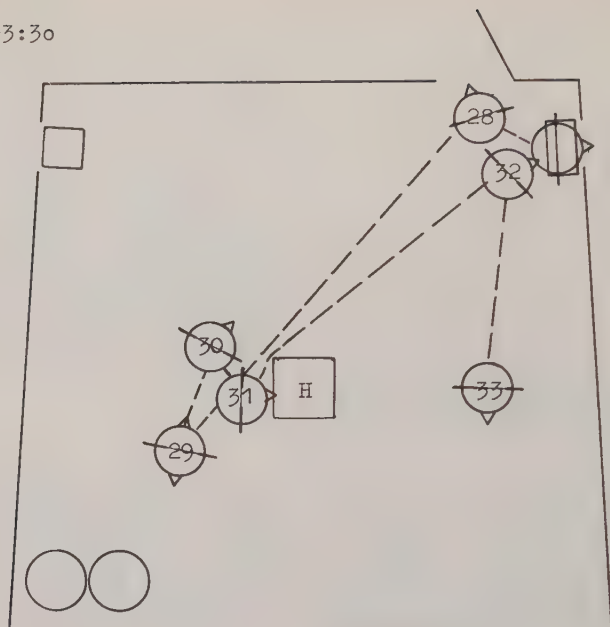
Setzt Fg ab, JoH; 'unwillig':

Ich weiß nicht, was er macht!
Was die Knaben eben machen!

Blickt wieder durch Fg.

Er scheint auf dem Boden zu sit-
zen, mit dem Rücken an irgend-
etwas.

92:00 - 93:30



Leise:

92:15 Schöne Stelle.

Nein.

Laut:

Wohin schaut er denn?

Setzt Fg ab, ÖH, 'unwillig':

Ich weiß nicht, wohin er schaut
Auf seinen Nabel - oder so was.
--- Warum dieses Verhör?

92:30 Er ist vielleicht tot.

Ich werde mal hingehen.

'Stemmt' sich ab, wirft Fg in
Ecke, =T. 'Stockt' (28). 12-7.
ÖH:

Ich nehme den Haken.

=v1, 'suchend'. Erblickt Hk, hebt
ihn auf (29), 7+1, =T, Hk in rH.

'Winkt ab':

Nicht der Mühe wert.

≠(30). ÖH:

Nicht der Mühe wert? Ein po-
tentieller Erzeuger?

92:45

Wenn er existiert, kommt er
hierher oder er stirbt dort.
Und wenn er nicht existiert

'Winkt ab':

Nicht der Mühe wert.

1+3, 2 Schr auf H zu (31). ÖH:

93:00

Du glaubst mir nicht? Du glaubst,
daß ich schwindele?

Wir sind am Ende, Clov. Es ist
zu Ende, Clov. Ich brauche dich
nicht mehr.

Das trifft sich gut.

3-1, =rF.

≠(32), schiebt mit Hk Lt zusammen.

93:15

Laß mir den Haken.

ÖH, 2+6, =v.

≠(33). Faßt mit r&l H Hk-Spitze,
schwingt Hk vertikal im Halbkreis
hinüber zu H.

Faßt Hk mit beiden Händen,
nimmt Hk in rH, stellt ihn neben
St auf.

93:30

Ich verlasse dich.

ÖC:

Sag noch was vorm Weggehen.

Senkt K.

Es ist nichts zu sagen.

Ein paar Worte -- über die ich
nachsinnen könnte -- in meinem
Herzen.

'Bitter':

Deinem Herzen!

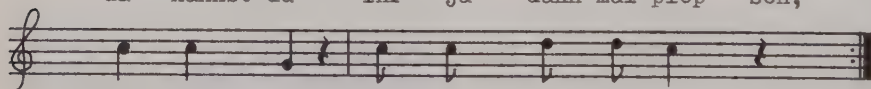
Öv.

Ja. -- Ja! -

Anm. 8: Melodie:



Vö - gel - chen, flieg zu mei - ner Lieb - sten,
da kannst du ihr ja dann mal piep - sen,



nist dich in ih - rem Mie - der ein;
mir könn - te gar nicht mie - ser sein.

(Entscheidend bei dieser Transkription ist nicht die Tonlage,
sondern Rhythmus und Folge der Intervalle!)

Leise, schnell:

93:45 Mit dem Rest, am Ende -- den
Schatten, all dem Übel. ---

ÖC, 'bittend':

Clov! --

Hebt K.

'Normal':

94:00 Er hat 'nie zu mir gesprochen.
Aber am Ende, vorm Weggehen,
hat er 'ungebeten zu mir ge-
sprochen.

Öv:

Er sagte mir

Senkt seufzend K:

Aaah!

ÖC, 'bittend':

Irgendwas - aus deinem Herzen.

94:15

Ein paar Worte -- aus deinem
Herzen.

Meinem Herzen!

Hebt K, Övl. Singt⁸:

Öv.

Vögelchen, flieg zu meiner
Liebsten,
nist dich in ihrem Mieder ein;
da kannst du ihr ja dann mal
piepsen,
mir könnte gar nicht mieser sein.

94:30

Genug?

'Bitter':

Ein Schlag ins Gesicht!

Mit monotoner, 'ausdrucksloser'
Stimme:

94:45

Man sagte mir: - Ja, das ist Lie-
be - doch, doch, glaub es nur, -
du siehst schon, wie leicht es
ist. -- Man sagte mir: - Ja, das
ist Freundschaft - doch, doch,
ganz bestimmt, - du brauchst
nicht weiter zu suchen. -- Man
sagte mir: - Hier, bleib stehn,
Kopf hoch, - schau dir diese
Herrlichkeit an. - Diese Ordnung!
-- Man sagte mir: - Nur zu, du
bist doch kein Tier, - bedenke
diese Dinge, und du wirst schon
sehen, wie klar alles wird. -
Wie einfach! -- Man sagte mir: -
Sieh doch, mit welcher Kunst sie
gepflegt werden, - all diese töd-
lich Verletzten. ---

95:00

95:15

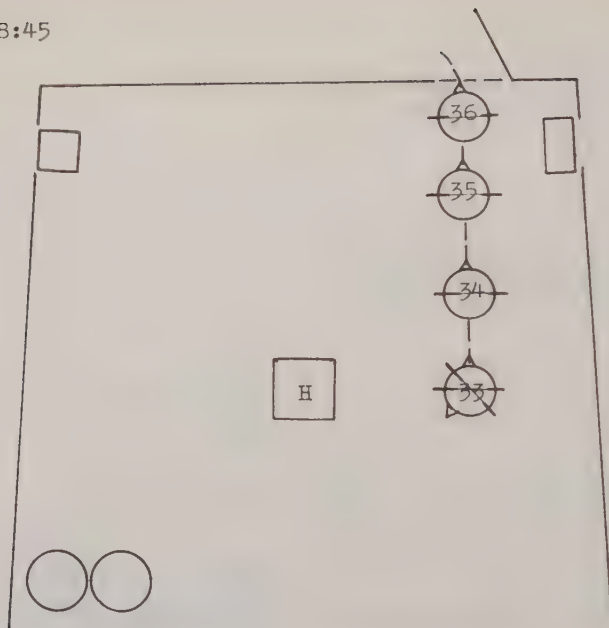
95:30

95:45

96:00

Ich sage mir - manchmal: - Clov,
du mußt noch besser leiden ler-
nen, - wenn du willst, - daß man
es satt kriegt, dich zu strafen

96:00 - 98:45



96:15 - eines Tages. -- Ich sage mir
 - manchmal: - Clov, du mußt
 noch besser da sein, - wenn du
 willst, - daß man dich gehen
 läßt -- eines Tages. -- Aber
 96:30 ich fühle mich zu alt und zu
 weit weg, um neue Gewohnheiten
 annehmen zu können. - Gut, es
 wird also nie enden, - ich wer-
 de also nie gehen. ---

Li: Langsames Abblenden des Li auf o Hälfte des Kastens.

96:45 Dann - eines Tages - plötzlich
 - endet es, - ändert es sich, -
 ich verstehe es nicht, - stirbt
 es -- oder ich bin es, - ich
 97:00 verstehe es nicht, - auch das
 nicht. - Ich frage es die Wör-
 ter, die übrigbleiben - Schla-
 fen - Wachen - Abend - Morgen.
 97:15 -- Sie können nichts sagen. ---
 Ich öffne die Türe der Zelle -
 und gehe. -- Ich gehe so ge-
 beugt, daß ich nur meine Füße
 97:30 sehe, wenn ich die Augen öffne,
 - zwischen meinen Beinen - ein
 wenig schwärzlichen Staub. -
 Ich sage mir, daß die Erde er-
 loschen ist, - obgleich ich sie
 nie glühen sah. ---
 97:45 Es geht von selbst. -- Wenn ich
 falle, werde ich weinen -- vor
 Glück.

98:00 6+12, =T.

 I1:
 Clov?
 Nichts.
 Clov!
 ≠(34).
 =T.
 ≠(35).

98:15 Das nennen wir abgehen.

 Ich 'entlasse dich, Clov.

12-7. IH, 'lebhaft', 'entrüstet':

Iv. Entschuldige mal, 'ich entlasse
 dich!

 Wir entlassen 'einander!

 --

 Noch etwas. -
 Eine - allerletzte Gnade.
 =7+12, =T.
 ≠(36).

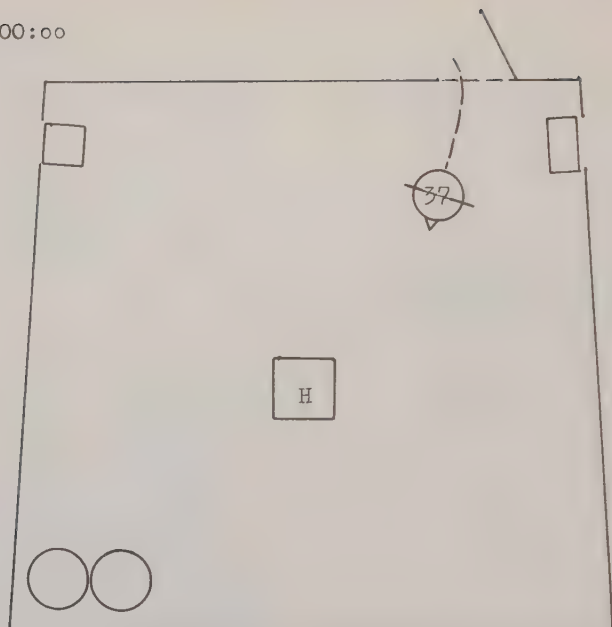
98:30 =T, schließt T hinter sich.

 Verstecke mich unter dem Tuch.

98:45 ----
 Nein? -- Gut.

 I1r, schneller:
 Also, ich bin wieder dran?

99:00 - 100:00



99:00 ---

Źv, 'bestimmt':

---Jetzt spiele ich.

Senkt K. Schnell:

Altes von jeher verlorenes End-
spiel, Schluß damit! - Nicht
mehr verlieren.

99:15 ---

Öffnet T, =(37).

≠(37), Źv.

Ko: langer heller (Reise-)Mantel;
schwarzer breitkrempiger Hut; um
(nackten) Hals langer schwarzer
Schal geschlungen, v bis zu Knien
herabhängend; rostbraune Hose mit
unterschiedlich langen Beinen;
weiße H-schuhe. In rH großer ein-
gerollter Regenschirm, unter rA
rollenförmige Ledertasche (Futte-
raltasche, 'Botanisiertrommel');
in lH große Leder-Reisetasche,
unter lA Lederkoffer.
Bleibt regungslos stehen.

Hebt K. ŹHk. Greift Hk mit r&lH.

Mal sehen.

Stakt r neben St. Stakt l neben
St. Hält inne.

Gut. Wegwerfen.

Wirft Hk nach vl. Greift Hd. Will
Hd nach vl werfen, hält inne.

99:30 Halt! Nicht so schnell! Vor-
sicht! Noch nicht.

Legt Hd zurück in Schoß. Źv.

Und nun? -

99:45 lH greift Toque.'

Abnehmen!

Hebt Toque. --

Friede unsern -- Ärschen. -
Und wieder aufsetzen.

Setzt Toque wieder auf. lH zu-
rück auf Armlehne.

Null zu null. --

100:00 Nimmt mit lH Br ab.

Putzen.

Putzt Br mit Hd-Öhr.

Li: Helligkeitsstufe ungefähr Hälfte von Grundstimmung.

Und wieder aufsetzen.

Setzt Br wieder auf. LH zurück
auf Armlehne.

Es kommt. Noch ein paar Alber-
heiten wie diese - und ich rufe.

100:15 -----

Lehnt K an Rückenlehne, Źol.

Ein bißchen Poesie? --

Höher, lauter, 'zitierend', mit
LH leicht skandierend:

Du riefest nach -- Du flehdest
nach der Nacht; sie kommt --
sie naht, sie ist schon da.

100:30

Wiederholend, 'rhythmisierend':

Du flehdest nach der Nacht;
sie naht: sie ist schon da. -

Leise:

Schöne Stelle. -

Źv:

100:45

Und nun? - Augenblicke gleich
null - immer gleich null - und
die doch zählen - damit die
Rechnung aufgeht - und die Ge-
schichte endet. --

Laut, 'Erzählerton', lachend,
fast 'wiehernd':

Ob er seinen Kleinen bei sich
behalten dürfe!

'Triumphierend', rA emporgereckt:

Das war der Augenblick, auf den
ich wartete! -

'Gesprächston':

101:00

Sie wollen ihn nicht verlassen?
Sie wollen, daß er blüht, wäh-
rend Sie, während Sie welken?

--

Heftig:

Sie wollen, daß er Ihnen die
hunderttausend letzten Viertel-
stündchen versüßt?! -- Er hat
ja keine Ahnung, er kennt nur
den Hunger, die Kälte und den
Tod am Ende. Aber Sie?! --
Sie müssen doch wissen, was das
ist - die Erde - jetzt!

101:15

Źv, nickend:

101:30

Ich habe ihm seine Verantwor-
tung -- Verantwortung vor Au-
gen geführt!

'Normal':

101:45

Also gut, es ist soweit, es

reicht.

Greift zur Pf, zögert.

Ja, wirklich!

Schwaches Pfeifen, mehr Blasen.

--- Erneut schwaches Pfeifen.

102:00

Läßt Pf los.

Gut. -- Es kommt. ---

¶To. Ruft:

Vater? ---- Vater! ----

¶v.

102:15

Gut. -- Es kommt! -- Und zum
Schluß? --

¶Schoß.

Wegwerfen.

102:30

Wirft Hd nach rv. Reißt Pf ab &
wirft sie nach v.

¶r, schnauft; 'freudig':

Clov? -- Clov! --- Nein? ---

¶v.

102:45

Gut.

Zieht mit rH Tu aus Brusttasche,
entfaltet es:

Da es so gespielt wird

Entfaltet 1.Viertel.

spielen wir es eben so

103:00

Entfaltet 2.Viertel.

und sprechen wir nicht mehr dar-
über

Entfaltet 3.Viertel.

sprechen wir nicht mehr.

Zieht Tu auseinander, hält es mit
ausgestreckten Armen vor sich.

¶Tu, 'liebevoll':

Altes Linnen! Dich behalte ich.

103:15

Bedeckt K mit Tu, läßt Hände auf
Armlehnen sinken. Sitzt regungs-
los.

Li: Black-out.

Bü: Im Dunklen fällt Vh.

103:25 - 105:00 /P40/: kurzer aber intensiver Applaus mit eini-
gen Bravo-Rufen. 4 Vorhänge.

LEBENS LAUF

Am 21. September 1944 wurde ich, Jürgen Walter Kleindiek, als fünfter Sohn des Bankkaufmannes Friedrich Kleindiek und seiner Ehefrau Gertrud geb. Klotzsche in Dresden geboren.

Volksschule und Gymnasium besuchte ich in Mülheim an der Ruhr und legte im Februar 1964 am dortigen Städtischen Gymnasium die Reifeprüfung ab.

Im Sommersemester 1964 begann ich an der Universität zu Köln das Studium der Theaterwissenschaft und der Deutschen Philologie, nach der Ableistung des Grundwehrdienstes (Oktober 1964 bis März 1966) setzte ich es dort im Sommersemester 1966 fort. Während dieser beiden Semester hörte ich u.a. Vorlesungen der Herren Professoren Badenhäusen, Böckmann, Hinck, Kibelka, Polheim und zur Nedden.

Vom Wintersemester 1966/67 ab studierte ich an der Universität München die Fächer Theatergeschichte, Deutsche Philologie (Neuere Abteilung) und Deutsche Philologie (Ältere Abteilung). Ich besuchte u.a. Vorlesungen und Seminare der Herren Professoren R. Bauer, Betz, Kuhn, Kunisch, Lazarowicz, Motekat, Müller-Seidel, H. Rosenfeld, Sengle und Frau Prof. Weithase.

